FILM

DORIS DAY

NR 17 (855) ● ROK XX ● 25 KWIETNIA 1965 ● CENA 2.50 ZŁ

PRZED FESTIWALAMI w KRAKOWIE

Kraków jest stałym miejscem spotkań realizatorów filmów krótkometrażowych. Od ubiegłego roku organizowany jest w tym mieście — obok ogólnopolskiego — także festiwal międzynarodowy. W tym roku V Ogólnopolski Festiwal Filmów Krótkometrażowych rozpoczyna się 2 czerwca i trwać będzie cztery dni, a II Międzynarodowy Festiwal Filmów Krótkometrażowych — od 6 do 12 czerwca.

Polskie wytwórnie (Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, Wytwórnia Filmów Oświatowych, Studio Miniatur Filmowych, Studio Małych Form Filmowych SE-MA-FOR, Studio Filmów Rysunkowych, Wytwórnia Filmowa „Czołówka" oraz Zjednoczone Zespoły Realizatorów Filmowych) zgłosiły już swe zestawy festiwalowe, z zagranicy zaś zgłoszenia jeszcze napływają. Począwszy od tego numeru będziemy informować Czytelników o przygotowaniach do imprez krakowskich.

SE–MA–FOR proponuje:

Rozmawiam z dyrektorem Ryszardem Brudzińskim.

— Jakie filmy zgłasza SE-MA-FOR na festiwal krakowski?

— Wyniki poprzednich festiwali każą nam z pewną rezerwą odnosić się do tegorocznej imprezy. Były lata, kiedy zgłaszaliśmy rzeczywiście dobre zestawy — nagród jednak nie przywoziliśmy. Te same filmy — wysłane za granicę — przynosiły nam uznanie i wyróżnienia.

Inna wątpliwość: ustanowiono, na przykład, nagrodę w kategorii filmów dla dzieci; z reguły jednak nagrodę tę otrzymywały filmy, których przy największej nawet dobrej woli nie można zaliczyć do tej kategorii. Czujemy się niesłusznie pomijani przez jury...

A teraz — co wysyłamy w tym roku. Z trzydziestu filmów zrealizowanych w ostatnim okresie, wybraliśmy siedem pozycji. Są między nimi trzy filmy lalkowe: „Czarodziejskie wampum" Lidii Hornickiej, „Kto tu mieszka" Edwarda Sturlisa, „Koty i kociaki" Tadeusza Wilkosza. Uważam, że widz z przyjemnością obejrzy te filmy...

— W ubiegłym roku „Fotel" Daniela Szczechury, właśnie w Krakowie, uznany został przez krytyków filmowych za najlepszą pozycję roku. Czy zobaczymy jakiś nowy film Szczechury?

— Owszem, zgłosiliśmy jego nowy film pt. „Pierwszy, drugi, trzeci". I w tej samej kategorii filmów kombinowanych jeszcze dwie pozycje: „Plażę" Edwarda Sturlisa — film dowcipny, o oryginalnej formie, prezentuje pewne nowe możliwości warsztatowe — oraz „Gapiszon w cyrku" reż. Jerzego Kotowskiego. Film ten należy do telewizyjnej serii „Przygody Gapiszona" — przeznaczonej dla dzieci. I ostatnia zgłoszona przez nas pozycja — to „Wygrana Hani" reż. Jadwigi Kędzierzawskiej — film aktorski dla dzieci. Chcemy zaznaczyć swą obecność i w filmie aktorskim.

Korzystając z tej rozmowy, chciałbym jeszcze wyrazić nasze ubolewanie, że zaprzepaszczona została możliwość realizacji w naszym studio krótkich filmów aktorskich. Powstało tu parę pozycji (choćby „Czarodziej" Makarczyńskiego czy „Ambulans" Morgensterna), których nie musieliśmy się wstydzić. Mieliśmy ciekawe scenariusze, garnęli się do nas realizatorzy — niestety, przejęły tę produkcję zespoły: robią te filmy drożej, ale czy lepiej?

Rozmawiała: E. S-W

Spotkania i rozmówki

POLSKA W MONTEVIDEO

2 maja rozpocznie się w Montevideo VI Międzynarodowy Festiwal Filmu Dokumentalnego i Eksperymentalnego. Polska zgłosiła na ten festiwal następujące filmy: „Flastuga" Józefa Arkusza, „Czerwone i czarne" Witolda Giersza, „Polska rzeźba współczesna" Konstantego Gordona, „Źródło" Tadeusza Jaworskiego, „Pojedynek" Janusza Majewskiego, „Powrót statku" Mariana Marzyńskiego, „Puszcza Białowieska" Włodzimierza Puchalskiego, „Zanim opadną liście" i „Lato nad Bałtykiem" Władysława Ślesickiego, „Fotel" Daniela Szczechury, „Diabły" i „Materia" Kazimierza Urbańskiego.

ZGŁOSILIŚMY DO ANKARY

W maju odbędzie się w Ankarze Festiwal Artystycznych Filmów Krótkometrażowych, zorganizowany przez tureckie Ministerstwo Informacji i Turystyki oraz Instytut Francuski w Ankarze. Na festiwal zgłosiliśmy: „Czerwone i czarne" Giersza, „Muzykantów" Karabasza, „Bitwę morską" Lutczyna, „Narodziny statku" Łomnickiego, „Modliszkę" Marczaka, „Araby" Raplewskiego, „Płyną tratwy" Ślesickiego i „Dwie Warszawy" Wionczka.

Wyjeżdżaja do Gottwaldowa

Na Festiwal Filmów Dziecięcych i Młodzieżowych w Gottwaldowie (21—29 kwiecień) wyjechała delegacja polska, w składzie: reżyser Anna Sokołowska, operator Jacek Korcelli i reżyser Władysław Nehrebecki. Ponadto na festiwal uda się prof. Janina Koblewska-Wróblowa. Jak już podawaliśmy — w Gottwaldowie pokazujemy filmy „Wielka, większa i największa" Anny Sokołowskiej i „Kusza" Władysława Nehrebeckiego.

Debiut

Reż. Hieronim Przybył — współrealizator telewizyjnego cyklu „Barbara i Jan" — zadebiutuje filmem pełnometrażowym pt. „Poznańskie słowiki", którego bohaterem jest słynny poznański chór chłopięcy, kierowany przez Stefana Stuligrosza. Autorem scenariusza jest Wanda Żółkiewska. Operatorem będzie Stanisław Loth; wytwórnia łódzka.

I MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL STUDENCKIEGO FILMU AMATORSKIEGO

— odbędzie się w Warszawie w dniach 6—9 maja br. pod hasłem: „Młodzież we współczesnym świecie". Do udziału w festiwalu zaproszono studentów z 31 krajów. Impreza ta jest częścią III Festiwalu Kulturalnego Studentów, organizowanego przez Zrzeszenie Studentów Polskich.

Uczestnicy festiwalu przedyskutują także kierunki rozwojowe studenckiego filmu amatorskiego i jego funkcje społeczne. Poza konkursem zostanie pokazany zestaw najlepszych etiud studentów Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej i Filmowej w Łodzi oraz najlepsze filmy polskich studentów-amatorów sprzed roku 1963.

POLSCY FILMOWCY W ZSRR

Jak już informowaliśmy — w Związku Radzieckim odbywają się w kwietniu Dni Filmu Polskiego. Nasze filmy prezentowała delegacja w składzie: aktorki — Barbara Krafftówna i Beata Tyszkiewicz, reż. Jerzy Passendorfer, przedstawiciel NZK — Jerzy Tabor oraz redaktor naczelny „Ekranu" — Henryk Zieliński.

Konwicki dla TV

Tadeusz Konwicki przystępuje do realizacji (scenariusz i reżyseria) noweli filmowej „Matura", która wejdzie w skład międzynarodowego tryptyku przeznaczonego dla telewizji. Tytuł całości — „Pierwsza chwila pokoju". Producentem „Matury" jest zespół KADR (wytwórnia warszawska).

WOJSKO NA EKRANIE

Wytwórnia Filmowa „Czołówka" zapowiada w tym roku realizację nowych filmów dokumentalnych i publicystycznych o tematyce wojskowej:

● **„Conto corrente"** — antymilitarystyczny dokument w reżyserii Wincentego Ronisza;

● **„Kiliński"** — film ikonograficzny o wydarzeniach roku 1794 i roli Jana Kilińskiego w insurekcji warszawskiej;

● **„Defilada XX-lecia"** — barwny film z defilady wojskowej, jaka odbyła się w dwudziestą rocznicę powstania Polski Ludowej. Realizacja: Maciej Sieński;

● **„Studium Wojskowe"** — reportaż ze szkolenia wojskowego studentów. Reżyseruje Henryk Rewkiewicz;

● **„Granica"** — film dokumentalny poświęcony tradycjom Armii CSRS. Realizacja: Kazimierz Sheybal;

● **„Na wojskowym obozie"** — reportaż ukazujący trudy szkolenia żołnierzy na poligonie zimowym.

KUPILIŚMY

„Wysoki mur". Jedenastoletnia dziewczyna przeżywa pierwszą miłość. Czechosłowacki film psychologiczny, nagrodzony Srebrnym Żaglem na ubiegłorocznym festiwalu w Locarno. Reżyserował Karel Kachyna („Zmartwienie"). Grają: Radka Dulikova, Vit Olmer, Helena Kruzikova.

„Piąty jeździec Apokalipsy". Czechosłowacja, rok 1941: ranny partyzant ukrywa się w kamienicy — jak zareagują lokatorzy? Film zrealizowany przez Zbynka Brynycha („Transport"). W rolach głównych: Miroslav Machacek, Olga Seinpflugova, Jiri Adamira.

w Wiedniu

NAGRODY ZA PLAKATY

Na I międzynarodowej wystawie plakatów filmowych w Wiedniu (podczas festiwalu filmów komediowych) wyróżniono dwóch polskich grafików: drugą nagrodę przyznano Janowi Młodożeńcowi za plakat do filmu „Nikt nie zna prawdy", trzecią Erykowi Lipińskiemu — za plakat do filmu „Historia współczesna".

„ŚWIĘTA WOJNA" W ATELIER

Film o tematyce sportowej pt. „Święta wojna" realizuje reż. Julian Dziedzina w atelier łódzkim. Na zdjęciach: obok — reżyser (w koszuli w kratę) i operator Mikołaj Sprudin przygotowują kolejne ujęcie; niżej — to samo ujęcie z „klapsem". Grają: Zdzisław Maklakiewicz (z prawej) i Marian Łącz. Obecnie ekipa wyjechała na zdjęcia plenerowe do Piotrkowa, skąd przeniesie się do Nowych Tych. Wkrótce reportaż.

ŚWIĘTA WOJNA
310
132

FILMY, O KTORYCH SIĘ MOWI

ONE WAY PENDULUM

„Jest to najlepsza komedia brytyjska ostatnich dziesięciu lat..." — pisze o nowym filmie reż. Petera Yatesa miesięcznik „Films and Filming". Oryginalny tytuł tej komedii — „One Way Pendulum" — daje się przełożyć na polski jako „Wahadło, które wychyla się tylko w jedną stronę" — i jest demonstracyjnie bezsensowny. Na kontynencie europejskim, np. w Niemczech, film nosi tytuł „Zwierzyniec Pana Boga" („Gottes Tiergarten") — podkreślający niejako nagromadzenie w filmie postaci dziwacznych, wymyślonych, groteskowych.

Film oparty jest na sztuce teatralnej cieszącej się od kilku lat w Londynie dużym powodzeniem. Główny bohater, ojciec rodziny, jest buchalterem w wielkim przedsiębiorstwie; o jego żonie, teściowej, synu i córce nie wiemy właściwie nic, poza jednym: o czym marzą, jakie mają „hobby" i z jaką intensywnością oddają się jego uprawianiu.

Owe „hobby", upodobania domowe, ich funkcjonowanie i konfrontacja ze sobą — to właściwa treść filmu. Przoduje i kierunek wskazuje tata: buduje u siebie w pokoju salę sądu w Old Bailey i przeprowadza długi, zawiły proces jednego ze swych przyjaciół, oskarżonego o popełnienie trzydziestu siedmiu straszliwych przestępstw; ojciec rodzinki gra w tym procesie rolę złotoustego, niezawodowego obrońcy. Jego żona natomiast oddaje się manii kulinarnej: gotuje, piecze i smaży nieustannie; wszystkie wytwory jej pasji spożywa wynajmowana specjalnie sługa — oczywiście za wynagrodzeniem. Babcia — sparaliżowana i przebywająca stale w fotelu na kółkach — nie tracąc wigoru, odbywa wielorakie podróże dookoła świata przy pomocy dziesiątków przewodników, folderów, map i rozkładów jazdy. Dorosłego już syna opanował bzik wokalistyczno-techniczny: kolekcjonuje na strychu automatyczne wagi osobowe (ale tylko takie, które po wrzuceniu monety podają wynik ważenia odpowiednio przedtem nagranym głosem). Syn „uczy" swoje wagi chóralnego śpiewu — skoro bowiem mówią, dlaczego nie miałyby śpiewać pieśni patriotycznych i pobożnych? A więc śpiewają.

Z podłogi pokoju sypialnego na pięterku sterczy głowa posągu Temidy, który był zbyt wysoki i nie zmieścił się w gabinecie na parterze; potulna sługa pracowicie pożera trzeci już pudding, babcia wyrusza na Hawaje, wagi śpiewają, tata tokuje w mowie obrończej...

Szaleństwo wyobraźni
Alison Leggatt i Eric Sykes

Jesteśmy w świecie fikcji, ale wyrosłym z fundamentu realności: twórcy filmu wyciągają ostateczne konsekwencje z popularnego angielskiego porzekadła: „mój dom — to moja twierdza"; pokazują, że w tej twierdzy największe szaleństwo wyobraźni nie czyni nikomu krzywdy, choć jednocześnie pokpiwają z modnych manii współczesności, rozwiniętych szczególnie bujnie właśnie w Anglii.

W filmie mówi się dużo — jego teatralne pochodzenie zdradza nadmierna ilość dialogów. Ale właśnie w warstwie słownej znajduje najkomiczniejszy wyraz ów fanatyzm maniaków, dla których jedyną rzeczywistością, z sympatią zresztą ukazywaną na ekranie — jest świat ich wyobraźni. Przypomina się modne niegdyś określenie: „eskapizm". Film istotnie jest ucieczką od rzeczywistości, ale w stronę monstrualnej karykatury tej rzeczywistości, od której uciec usiłuje.

Krytyka jest zgodna; w komediowej twórczości filmowców angielskich, święcących dotychczas triumf głównie w komediach kryminalnych, dziwaczne „Wahadło" reż. Petera Yatesa jest czymś zupełnie nowym: prezentuje gatunek humoru i satyry raczej rzadko przypisywany Anglikom. Jest to też jeden z powodów wielkiego sukcesu tej komedii w Anglii. Wydaje się, że konwencja tego filmu — szczególna mieszanina psychologii i patologii, fikcji i realizmu, satyry i poezji — będzie kontynuowana, a „Wahadło" ma szanse stać się pierwszym filmem nowego i interesującego kierunku komedii anglosaskiej.

LECH PIJANOWSKI

„One Way Pendulum", film produkcji angielskiej, reż. Peter Yates

głosy i głosy

„8 1/2"

Kiedy Federico Fellini przystępował do nakręcania filmu, który miał zdobyć w roku 1963 Wielką Nagrodę moskiewskiego festiwalu, miał za sobą sześć pełnometrażowych własnych filmów, jeden — nakręcony wspólnie z reżyserem Lattuadą („Światła variété) i dwie nowele filmowe wchodzące do tzw. składanek („Miłość w mieście" i „Boccaccio 70"). Według rachuby samego twórcy — czyniło to łącznie siedem i pół filmów. Stąd nazwa następnego, określająca jego kolejność w dorobku reżysera.

Dlatego trudno zgodzić się z opinią jakoby tytuł filmu — jednego z najgłośniejszych w ostatnich latach — zawierał w sobie jakieś treściowe wskazówki. „Fellini (...) — utrzymuje jednak błędnie K. T. Toeplitz (ŚWIAT nr 14/65) — **nakręcił dotychczas osiem filmów; obecnie czuje się w obowiązku kontynuować swoją działalność, nakręcić jakiś film, ale nie bardzo wie o czym. Z jego rozterek, mieszających się pomysłów, rzeczywistości i marzeń powstaje osobliwy konglomerat, który nie jest »całym« filmem, a więc nie ma początku, końca, zwartej »historyjki«, lecz który sam Fellini nazywa »połową«.**"

Innego zdania jest Bohdan Czeszko (KULTURA nr 15/65): „**A więc jest to film niekonwencjonalny?** — pyta przekornie znany pisarz w swej recenzji. **Nie ma w nim, być może, owej słynnej historyjki, która jest potrzebna do zrobienia filmu? Jest to potok obrazów — być może? Nieprawda. Z żelazną surową konsekwencją jest ów film skonstruowany**".

Do czego jednak służy owa konstrukcja, do czego zmierza twórca?

Zygmunt Kałużyński (FOLITYKA nr 15/65), który autora „8 1/2" nazywa po trosze geniuszem, a po trosze szarlatanem, uważa że **„(...) o kolejnym dziele Felliniego decyduje kokieteria i wrażliwość na aktualność"**. Dla krytyka omawiany film stanowi przegląd artystycznych zabiegów używanych przez „nową falę". „**Język »nowej fali«** — pisze Kałużyński — **stara się zbliżyć do doświadczeń współczesnej literatury i z tego względu nadaje się szczególnie do analizy psychologicznej. Może dlatego Fellini wybrał jako temat rozmyślania reżysera, który nie może powziąć decyzji, co do swego następnego dzieła. Już to postawienie sprawy daje filmowi akcent szczerości, który stwarza wyjątkowy kontakt między widzem i filmem(...)**"

Niezwykłą, niespotykaną szczerość artystycznej wypowiedzi wysuwają również na plan pierwszy K. T. Toeplitz i Lech Pijanowski (ODGŁOSY nr 11/65). Obaj — podobnie jak Kałużynski — odmawiają filmowi **„jakichś szczególnych głębi"** (Toeplitz).

Natomiast Aleksander Jackiewicz (ŻYCIE LITERACKIE nr 14/65) w obszernym eseju zestawia „8 1/2" z tymi wielkimi dziełami literatury światowej, które są powieściami o powstawaniu powieści. Dla Jackiewicza dzieło Felliniego jest filmem o filmie i ma charakter zdecydowanie autobiograficzny, choć — jak sam przyznaje — **„(...) w »8 1/2« nie występuje ani sam Fellini, ani jego autentyczne otoczenie"**. Zdaniem Jackiewicza — Fellini chce powiedzieć, że **„(...) sztuka jest rozrywką, zabawą, sprawą płochą, artysta trefnisiem"**.

W płaszczyźnie stosunku pomiędzy twórcą a jego sztuką rozpatruje również „8 1/2" JSS w TYGODNIKU POWSZECHNYM (nr 15/65): **„Nie ulega wątpliwości, że najistotniejszym bodźcem inspiracji musiało tu być poczucie owego zagrożenia, które towarzyszy sztuce zawsze, ilekroć środki wyrazu zbliżają się do perfekcji i same dla siebie stają się celami twórczości"**. Ta doskonałość artystycznych środków, maestria całego kolektywu twórczego „(...)nadają — zdaniem recenzenta T. P. — **temu utworowi cechy dzieła sztuki epok schyłkowych, sztuki nasyconej perfekcją i wykwintem w stopniu sugerującym konieczność zwrotu ku formom prostszym — co zresztą należy do problematyki dzieła**".

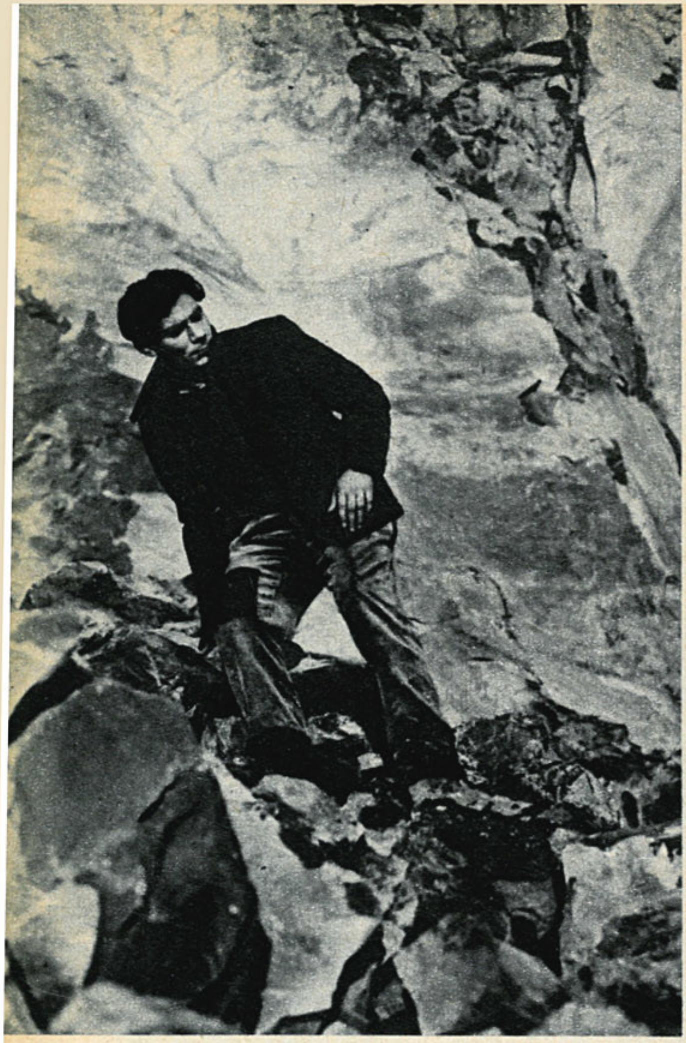
Szerzej — jak się zdaje — ujmuje problem Czeszko: „**Reżysera trapią różnorakie sprawy: lęk przed impotencją w twórczości artystycznej, tarapaty erotyczne, świadomość już niezbyt odległej starości, kompleksy zrodzone w dzieciństwie, tęsknota do owianej helleńską poezją czystości i klarowności istnienia. Reżyser poganiany przez Producenta i jego sforę do działania, szczuty dziennikarzami stara się przecież uzyskać luksus rachunku sumienia**".

Z tego rachunku sumienia artysty Czeszko wyciąga następujące posłanie: **„Wchłoń świat i daj się wchłonąć, włącz się w korowód, nie jesteś zanadto nadzwyczajny i tak kiedy twój korowód przeminie, pozostanie na placu ów mały chłopiec — przyszły demiurg, sędzia i podsądny..."**

KAPPA

FRAGMENT SYCYLIJSKIEJ KRONIKI

JACEK FUKSIEWICZ



Bohater, awanturnik, desperado
Gian-Maria Volonte

Oto jeszcze jeden film młodej generacji włoskich reżyserów. Po Rosim i Olmim — „Mafia nie przebacza" Valentino Orsiniego oraz Paola i Vittoria Tavianich. Kolejny film, który świadczy o odradzaniu się neorealizmu.

W „Mafii" oglądamy epizod walk chłopów sycylijskich o ziemię. Dzieje się to w momencie, kiedy decyzja o parcelacji terenów leżących odłogiem już zapadła, ale właściciele ziemscy czynili wszystko, żeby parcelację zahamować.

Film opowiada o prawdziwych wydarzeniach, związanych z autentyczną postacią działacza społecznego — Salvatore Carnevale. Określenie „opowiada" może wydać się tu nieprecyzyjne, prawdziwsze byłoby chyba „rekonstruuje". Twórcy „Mafii" zajmują postawę nie tyle narratora, ile kronikarza, historyka pragnącego odtworzyć minione wydarzenia. Logika ujęć filmu jest właśnie logiką myślenia i poszukiwań kronikarza, a nie logiką opowieści. Ujęcia przypominają bardziej kadry uchwycone przez dokumentalistę niż zaplanowane w scenopisie. Przeważają plany ogólne, co bezustannie narzuca widzowi wrażenie swoistej obcości wobec pokazywanych wydarzeń. Nie ma, oczywiście, mowy o emocjonalnym oglądaniu filmu ani tym bardziej o jakimkolwiek utożsamieniu się z bohaterem. Realizatorzy mogą więc pokazać relacjonowane wydarzenia jak szachownicę, na której toczy się gra polityczna, ludzi — jak pionki. Przeżycia postaci ograniczone zostają do ich działalności społecznej i politycznej.

Podejmując tematy, które mogły być — i były — podejmowane przez filmy neorealistyczne, nowe filmy włoskie czynią to w sposób odmienny. Charakterystyczne dla metody twórczej neorealistów było wyszukanie indywidualnego, anonimowego bohatera — jednego z wielu, w którego losach miałaby się odbijać społeczna i polityczna sytuacja kraju. Ta sytuacja stawała się w ich filmach indywidualnym dramatem, doświadczeniem jednego bohatera, ale reprezentującego miliony. Punkt widzenia twórców mieścił się więc bliżej bohaterów. Zwężenie perspektywy rekompensowane było walorem emocjonalnym, jaki zyskiwała opowieść.

Twórcy nowych filmów włoskich patrzą jakby z dalszego dystansu, starając się pokazać przede wszystkim działające mechanizmy. Ukazując zło i nadużycia społeczne, starają się zdobyć nie tyle współczucie dla ofiar, co zdemaskować sprawców, ich metody działania i powiązania, jakimi dysponują. Tak pokazuje Rosi aferę budowlaną i powojenne rozgrywki polityczne na Sycylii („Salvatore Giuliano", „Ręce nad miastem"), tak też pokazują twórcy „Mafii" walkę chłopów o ziemię.

Interesują ich przede wszystkim fakty i zdarzenia. A więc: zajmowanie ziemi, działalność związków, zwycięstwa i klęski w starciach z latyfundystami i ich siłą uderzeniową — mafią. A także — przyczyny i podłoże tych faktów, mechanizm działania sił społecznych, mechanizm walki, klęsk i zwycięstw. Pokazują więc z jednej strony kulisy działania obszarników, ich udział w mafii, rodzaj i charakter ich powiązań zarówno z władzami lokalnymi jak i centralnymi (posłowie), cały wachlarz środków nacisku, aż do zabójstw włącznie. Z drugiej strony — nastroje panujące wśród chłopów, ich sytuację, stopień świadomości politycznej. Plan polityczno-społeczny pokazany jest w sposób interesujący, chociaż trudno powiedzieć, byśmy oglądali rzeczy zupełnie nam nieznane. O ileż więcej powiedział o Sycylii „Salvatore Giuliano", o ileż głębiej sięgnął do problemu walk chłopskich o ziemię chociażby Castellani w „Rozbójniku".

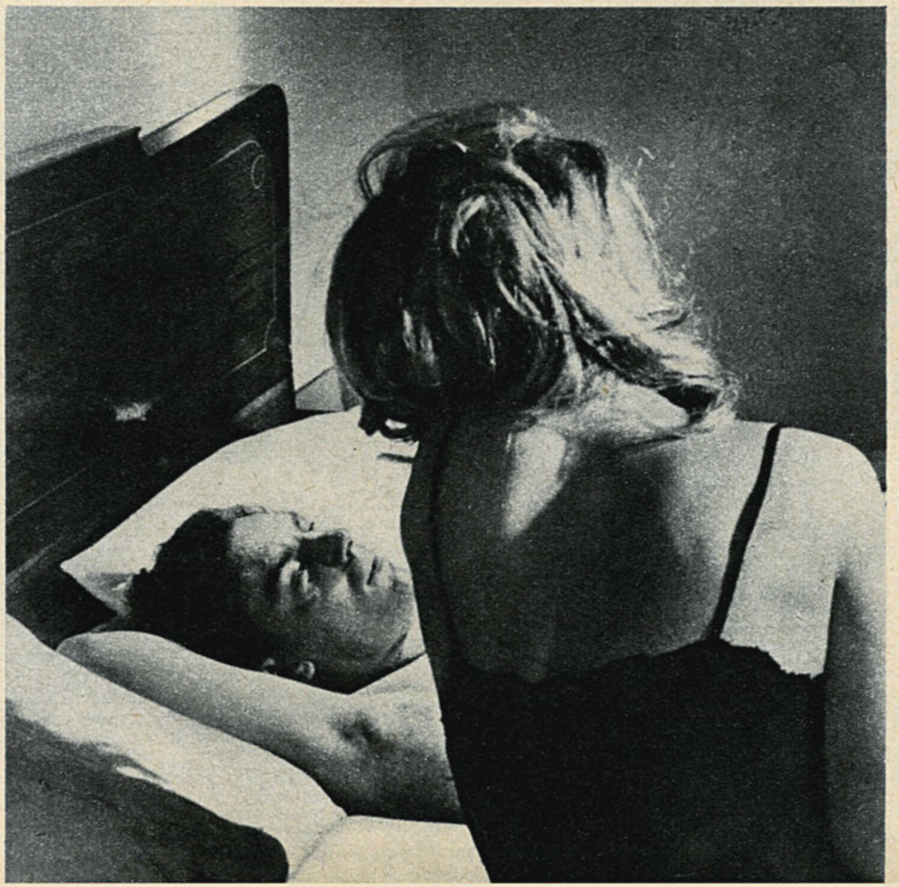
Jest jednak w tym filmie coś, co od razu przykuwa naszą uwagę. To ów bohater — Salvatore Carnevale. Postać ta, autentyczna zresztą, jest tak samo pełna sprzeczności, niejasna i splątana, jak niezrozumiała jest dla cudzoziemców, a nawet dla Włochów, sycylijska mentalność i obyczajowość. Ten doświadczony działacz związkowy, który spędził wiele lat we Włoszech — „na kontynencie", wraca do swojego rodzinnego kraju. Ale tu — jego doświadczenie, taktyka, sposoby działania stają się bezużyteczne. Jedzie, jak na obcy, dziki ląd. Ma prowadzić działalność w kraju, który jest cofnięty w rozwoju o sto lat, w kraju, po którym jeżdżą nowoczesne Fiaty, ale gdy przybywa przeciwnik polityczny — ukręca się łby kurom, co pełni funkcję symbolicznego ostrzeżenia; gdzie obyczaje, kultura, mentalność ludzka są mieszaniną najbardziej sprzecznych i anachronicznych elementów.

I oto stajemy się świadkami niezwykłej walki bohatera o „rząd dusz" swoich rodaków. Pierwsza i jedyna próba przeforsowania jego koncepcji kończy się na forum związkowym w Palermo porażką. Aby osiągnąć swój cel, bohater musi działać na własną rękę. Ucieka się do prowokacji, by uniemożliwić chłopom wycofanie się z zajętych już pozycji, musi stawić czoła karabinierom i pozwolić się zaaresztować, musi wkraść się w zaufanie mafii, aby własnym przykładem udowodnić, że trzeba i można sprzeciwić się wszechwładnej potędze, musi publicznie wyzwać i ośmieszyć tych, przed którymi drży cała wieś. Aby rozpalić i pociągnąć za sobą chłopów, musi stać się bohaterem, awanturnikiem, „desperado". Aby doprowadzić ich do zwycięstwa — musi zaryzykować życiem. I dopiero gdy ginie, gdy staje się męczennikiem, wtedy na jego pogrzebie chłopi po raz pierwszy występują otwarcie i zdecydowanie przeciwko mafii.

Rzeczywisty Salvatore Carnevale był więc postacią niezwykłą, a jego życie — materiałem na dramat działacza, dramat człowieka, dramat Sycylijczyka wreszcie. Ale forma obiektywnej relacji z dystansu nie pozwoliła już twórcom zająć się dramatem człowieka. Tragiczne losy działacza, który musiał stać się czymś w rodzaju „żywej pochodni" (oryginalny tytuł filmu „Un uomo da bruciare" znaczy: człowiek przeznaczony na spalenie), ujrzeliśmy tylko z zewnątrz.

Film sprawia wrażenie, jakby intencje twórców rozminęły się z materiałem. Anatomia konfliktów i starć społecznych pokazała rzeczy interesujące, chociaż już znane. Jednocześnie do pokazania sprawy, która mogła być najbardziej pasjonująca, zabrakło już twórcom środków.

Ludzie jak pionki



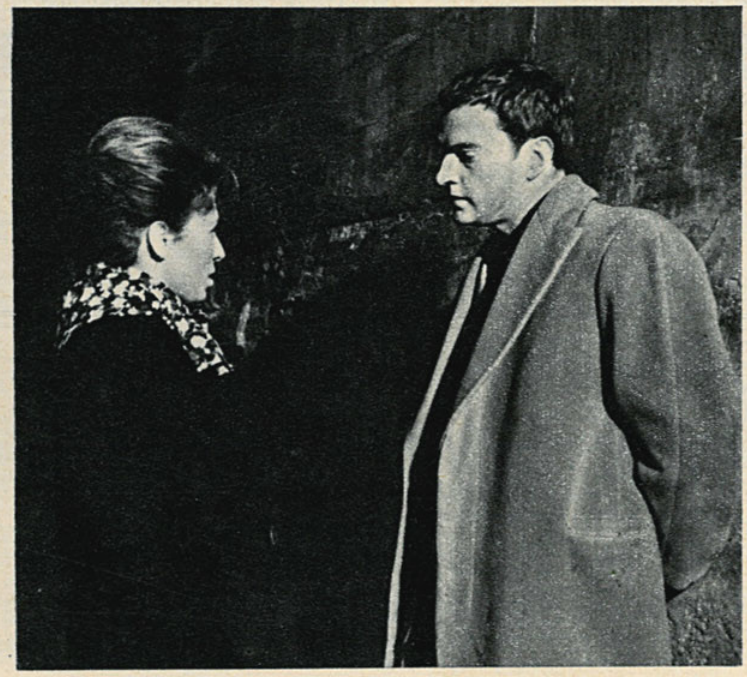
„Mafia nie przebacza" (Włochy), reż. Valentino Orsini, Paolo i Vittorio Taviani

Dlaczego byliśmy obojętni?

STANISŁAW GRZELECKI

Dlaczego patrzyłeś bezczynnie na zadawaną krzywdę? Dlaczego byłeś obojętny? Słowa te powracają wielokrotnie w filmie „Kronika jednego dnia” litewskiego reżysera Witautasa Żałakiawicziusa. Jest to jedna z mnożących się w kinematografii radzieckiej wypowiedzi na tematy związane z okresem stalinizmu.

Wydawać się może, iż są to pytania czysto retoryczne. Można je przecież stawiać dopiero dziś, po wielu latach od chwili, kiedy istniały okoliczności narzucające te i podobne pytania. Stawianie takich pytań przed laty było niemożliwe. Ludzie bowiem stosowali inne miary słuszności, inne kryteria ocen moralnych. Dramat stalinizmu, który przeżyły przecież nie tylko narody Związku Radzieckiego, polegał na tym, iż patrzono na akty przemocy i bezprawia, na krzywdy ludzkie — nie umiejąc dostrzec ich moralnej istoty, widząc w nich po prostu wymiar sprawiedliwości, przejawy walki z wrogiem bądź ostre środki stosowane w koniecznej dyskusji ideologicznej.



Spustoszenia moralne

W filmie „Kronika jednego dnia” oglądamy scenę posiedzenia instancji naukowej. Potępia się tam badania i tezy naukowe bohaterów filmu, pionierów cybernetyki w Związku Radzieckim, zarzucając im idealizm, żądając publicznego wyrzeczenia się głoszonych poglądów. Duchy Galileusza i Giordana Bruna unoszą się nad tą sceną tak współczesną w swej formie, a tak w istocie średniowieczną w swej treści.

Spustoszenia moralne, które system kultu jednostki spowodował w świadomości i wrażliwości moralnej milionów ludzi, zostały w znacznej części wyrównane, niemniej ich konsekwencje dają jeszcze znać o sobie. Konieczna jest walka z nimi — zarówno po to, ażeby dać pełne zadośćuczynienie współczesnym, jak i po to, ażeby nic z nich nie przeniknęło do dziedzictwa, które pragniemy przekazać następnym pokoleniom. Walka ta jest przede wszystkim zadaniem sztuki, trzeba więc wyrazić uznanie radzieckim twórcom filmowym za to, iż podejmują ją szerokim frontem.

Różne kompromisy

A. Masiulis

Pamiętamy film Czuchraja „Czyste niebo”. Dziś wydaje się on uproszczony i powierzchowny, ale był to pierwszy krok na drodze penetracji obszarów zupełnie przecież nowych jako temat sztuki masowej. Krok ten musiał być uczyniony po to, ażeby zapoczątkować głębszą analizę znanych zjawisk. Film Żałakiawicziusa jest właśnie przykładem takiej analizy.

Retrospekcja w tym filmie (cała historia oparta jest na wspomnieniach) służy nie tyle przypominaniu efektownych faktów, ile poszukiwaniu okoliczności składających się na ów klimat moralnego i organizacyjnego nacisku, którym system stalinowski obezwładniał jednostkę. Powstaje przy tym szczególna trudność mówienia o tamtych czasach. Jeżeli, praktycznie, nikt nie mógł wyzwolić się z powszechnego nacisku, jeżeli nie było miejsca i możliwości na czynny protest, wobec tego trudno mówić o winie czy słabości jednostek. Wszyscy znajdowali się przecież w tej samej sytuacji, a wielu uznawało ją za prawidłową. Pytanie: dlaczego byłeś obojętny? — nie jest więc usprawiedliwione.

Wydaje się, iż film Żałakiawicziusa nie cofa się przed tą trudnością. Twórcę interesuje bowiem wewnętrzna motywacja wyboru postawy. Byli ludzie — jakkolwiek było ich niewielu — którzy za wszelką cenę pragnęli pozostać wierni sobie, nie chcieli iść na żaden kompromis. Ci płacili każdą cenę za swoje przekonania. Niektórzy — mówi o tym film — nie widząc dla siebie żadnych możliwości przetrwania, a może nie całkowicie dowierzając własnej sile oporu, woleli usunąć się sami z życia. W filmie Żałakiawicziusa młody pracownik naukowy popełnia samobójstwo, aby nie zmuszono go do zmiany przekonań. Niektórzy wytrwali. Inni ulegli, a jak można przypuszczać także z omawianego filmu — różne były mechanizmy takich kompromisów. Strach, chęć zapewnienia sobie korzyści, zabezpieczenia przyszłości, ale — być może — także i przekonanie, iż pozory przystosowania się do wymogów sytuacji, jako przejaw realistycznej oceny stosunków, nie są tym samym, co wyrzeczenie się poglądów, co niewolnicza uległość.

Nie trzeba dowodzić, iż taka forma przystosowania się była równoznaczna z poniżeniem godności ludzkiej. I kiedy dziś powstają dzieła sztuki zawierające rozrachunek z klimatem moralnym owych czasów, jest w nich na pewno także wiele z rozrachunku twórców z samym sobą. Jest pragnienie zadośćuczynienia dla własnych porażek moralnych, a nawet dla własnej aprobaty zjawisk systemu stalinowskiego — jakże często wyrastającej nie ze strachu czy słabości moralnej, ale po prostu z braku rozeznania, ze zwykłej niewiedzy.

Oczywiście, odpowiedź, którą daje film na owe przytoczone na wstępie pytania, nie może być w pełni zadowalająca. Na owe pytania trzeba będzie odpowiadać jeszcze nieraz, przytaczając różne motywacje. Zagadnienia moralne związane z okresem kultu jednostki objęły tak wielkie obszary życia, dotyczyły tak wielkich mas ludzkich i tak głęboko sięgnęły w swych skutkach w świadomość i psychikę ludzi, iż pełna ich ocena wymaga i czasu, i licznych zabiegów.

„Kronika jednego dnia” jest przykładem dobrej roboty w tym zakresie. Twórca wykazał zrozumienie dla siły dramatyzmu tkwiącej w samych problemach, nie usiłował tego dramatyzmu wzmacniać, zrealizował swój film z umiarem człowieka, który wyżej od doraźnego efektu emocjonalnego stawia obowiązek rzetelnej analizy problemu.

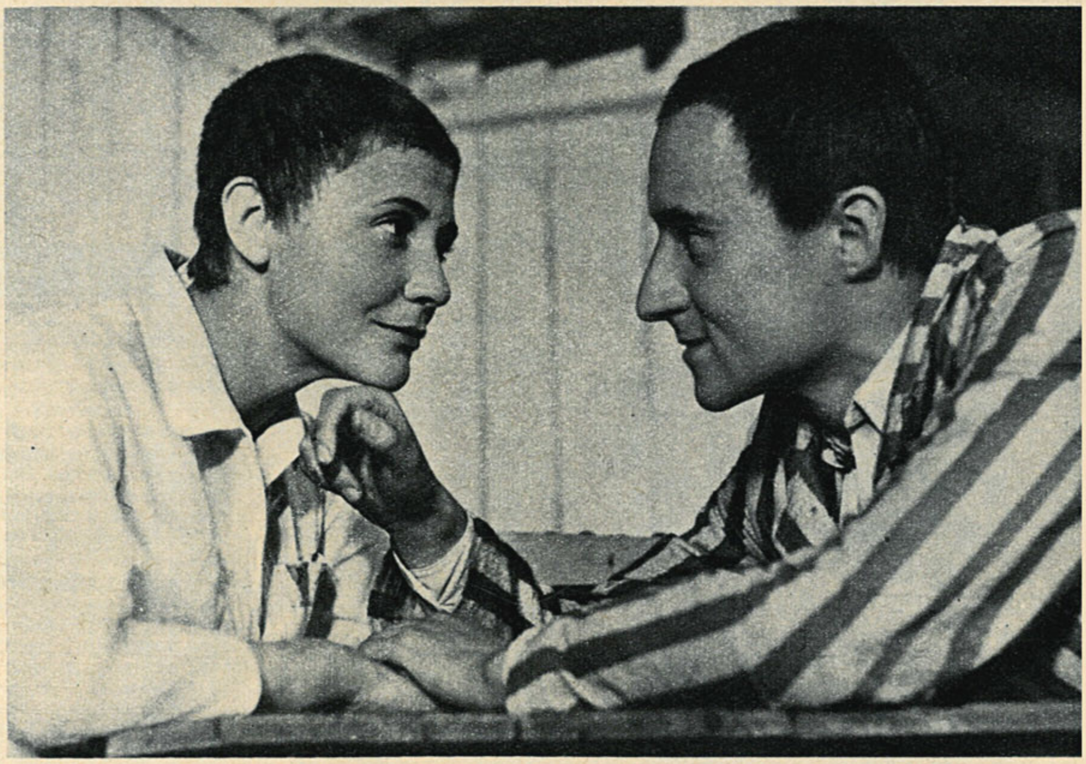
„Kronika jednego dnia” (ZSRR), reż. Witautas Żałakiawiczius

STANISŁAW JANICKI

Outsiderzy i średniacy

PROBLEMY FILMU POLSKIEGO (3)

Po omówieniu przed tygodniem przodowników lat 1963 i 1964 — czas na outsiderów i średniaków, a więc na filmy, które miały niewielkie powodzenie (poniżej pół miliona widzów w ciągu roku eksploatacji) lub średnie (pół do miliona widzów) *).



Sukces
„Pasażerka" reż. Andrzeja Munka

NA SZARYM KOŃCU

Zarówno w roku 1963, jak i 1964 na **szarym końcu znalazły się filmy o tematyce wiejskiej.** W roku ubiegłym — wobec ogólnego wzrostu frekwencji — miały one większą ilość widzów niż poprzednio, co nie zmieniło jednak ich smutnej sytuacji. Pozostały outsiderami. Publiczność zbojkotowała „Mam tu swój dom", „Mój drugi ożenek" i „Ubranie prawie nowe". Dlaczego? Wszystkie te filmy poruszały przecież istotną, pełną konfliktów problematykę ludzką; miały w miarę ciekawą fabułę i pozbawione były większych potknięć realizacyjnych. A jednak nie zdobyły sobie widza. Skoro ich oddźwięk społeczny jest minimalny — może nie warto było ich w ogóle robić?

Sprawa nie jest, oczywiście, taka prosta. Potrzebne byłyby szczegółowe badania oraz rzeczowa i wszechstronna dyskusja wśród fachowców. Ale jakąś decyzję trzeba będzie podjąć, jeśli nie chcemy produkować filmów sobie a muzom. Filmy te nie są ewenementami artystycznymi ani ewenementami intelektualnymi; czy sama dokumentacja obyczajowa, którą bezsprzecznie zawierają, usprawiedliwia ich realizację?

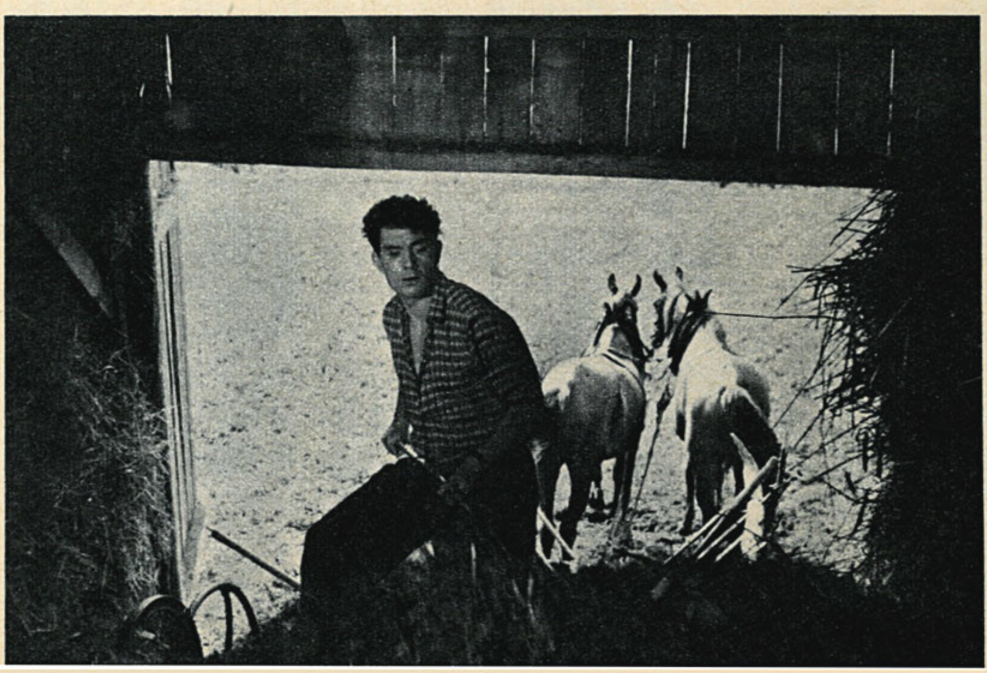
W grupie filmów, które osiągnęły najniższe powodzenie, znajduje się jeden film rozrywkowy (bardzo kiepski, więc nic dziwnego, że sale były puste), jeden film dla dzieci (tu zasięg jest z góry ograniczony, ale i tak zdobył on o połowę widzów mniej niż filmy dla dzieci z poprzedniego roku) i szesnaście dramatów. Zwartą grupę stanowią wśród nich filmy, które można by nazwać „ponadczasowymi dramatami psychologicznymi" — takie jak „Troje i las" czy „Naprawdę wczoraj", i może „Weekendy". Te filmy nie trafiły właściwie do nikogo. Filmy wiejskie legitymują się przynajmniej społecznym posłannictwem. Nie nawołuję rzecz jasna, do likwidacji podobnych tytułów, lecz tylko do zastanowienia się.

Inną grupę filmów-outsiderów stanowią dzieła ambitne, częstokroć nagradzane na międzynarodowych festiwalach, choć znajdujące z trudem drogę do szerszej publiczności. Są to „Czarne skrzydła", „Milczenie", „Echo" czy „Naganiacz". Różne były przyczyny, które uczyniły z nich dzieła, w gruncie rzeczy, mało przystępne; poddanie ich szczegółowej i wnikliwej analizie, i wyciągnięcie wniosków pozwoliłoby może w przyszłości na znaczne rozszerzenie kręgu widzów. W jakim stopniu zaważyła na powodzeniu „Czarnych skrzydeł" — zasadnicza koncepcja adaptacyjna, „Milczenia" — brak kierunkowej (co nie znaczy uproszczonej) tezy; „Echa" — zbyt daleko posunięta dyskusyjność podjętego problemu moralnego?

Kilka filmów „zawdzięcza" po prostu swą klęskę nieudolności realizacyjnej i miałkości myślowej. Publiczność i krytyka była tu absolutnie jednomyślna i oceniła je jako niewypały (np. „Między brzegami").

W roku 1964 pojawiła się pewna dosyć charakterystyczna grupa filmów, które uzyskały bardzo zbliżone wyniki frekwencji. Są to „Wiano", „Rachunek sumienia", „Pięciu", a także „Wilczy bilet" — ostatni w grupie średniaków, więc tylko nieznacznie przewyższający frekwencją wymienioną czwórkę. Nie-

Pożyteczny
„Mam tu swój dom" reż. Juliana Dziedziny



---

*) Nie wszystkie filmy wprowadzone na ekrany w roku 1964 mają już za sobą pełny roczny okres eksploatacji. Wszystkie natomiast przeszły już przez zeroekrany. Ponieważ zaś kolejność zajmowanych miejsc po roku eksploatacji i po przejściu przez zeroekrany jest niemal identyczna, można — bez obawy popełnienia większego błędu — filmy te umieścić w poszczególnych trzech głównych grupach (powodzenie duże, średnie i niewielkie).

trudno o wspólny mianownik dla tych filmów. **Są to filmy współczesne, podejmujące problemy aktualne i drażliwe, na ogół interesujące szeroki krąg widzów.** Konflikt uczuć i przekonań (los córki i przywiązanie do spółdzielni) w „Wianie"; jedyny notabene film wiejski, który osiągnął tak — stosunkowo — wysoką lokatę. Niełatwe sprawy okresu kultu jednostki w „Rachunku sumienia". Skomplikowane losy Ślązaków (w przekroju historycznym) w „Pięciu". Przestępczość gospodarcza i stosunek do krytyki w „Wilczym bilecie". Filmy te nie reprezentują na ogół zbyt wysokiego poziomu artystycznego, niektóre zaś są wręcz nieudolnie zrealizowane. A jednak miały pewną — nie tak małą — ilość widzów. Świadczy to **o zainteresowaniu widza tą tematyką, tematyką niejako bieżącą, aktualną,** z którą spotyka się na co dzień. By filmy te trafiły do szerszego grona widzów i by ich oddziaływanie zostało zwielokrotnione — muszą one być warsztatowo bezbłędne, powinny opierać się na klasycznych wzorcach dramaturgicznych, korzystać z atrakcyjnych gatunków i popularnych aktorów. Trzeba spłacić kilka serwitutów, ale rzecz się chyba opłaca. Pewne filmy roku 1965 zdają się wskazywać, że ten ważny społecznie nurt będzie kontynuowany.

CENTRUM

Tu sprawa jest znacznie trudniejsza; typowe — na dwoje babka wróżyła. W roku 1963 na czele tabeli są „Zerwany most" i „Pasażerka", w środku m. in. „Kryptonim Nektar", „Ich dzień powszedni", na końcu zaś — „Yokmok", „Na białym szlaku" i „Daleka jest droga". W roku 1964 grupa ta była znacznie szczuplejsza i bardziej wyrównana; widzimy kolejno: „Skąpanych w ogniu", „Upał", „Rannego w lesie", „Przerwany lot" i wspomniany już „Wilczy bilet".

Na plus jednych filmów działały atrakcyjność tematu, drugich — przynależność do popularnego gatunku, innych jeszcze — nazwiska aktorów, autorów książek, realizatorów. Wszystkie te plusy były zaś osłabiane nieudolną realizacją, mało frapującym potraktowaniem problemu, wreszcie — fałszywą koncepcją stylistyczną. Czołówkę tej grupy stanowią „Zerwany most", „Skąpani w ogniu" i „Pasażerka". Dwa pierwsze mogą służyć za niezmiernie charakterystyczne **przykłady filmów łączących w sobie atrakcyjną formę z ciekawym problemem, pokazanym na konkretnym przykładzie dramatycznych losów bohatera.** Są to problemy wcale nie proste, traktowane w sposób nie uproszczony. Niewiele brakowało a mogły to być filmy klasy A. Czy zyskałyby wtedy większą ilość widzów? Nie wiem, na pewno jednak nie straciłyby dotychczasowych.

I na zakończenie — „Pasażerka". Tak wysoką lokatę tego filmu trzeba uznać za ogromny sukces. Jest to przecież film trudny, o tematyce obozowej, podejmujący niełatwą problematykę moralną, o niezwykłej formie, bo nieukończony; słowem — zbiór cech, które powinny działać raczej przeciw filmowi, przeciw jego powodzeniu. A jednak widzowie dopisali. Swoją drogą — **niezłą mamy publiczność!** Ale jeśli tak jest naprawdę — to wyciągnijmy z tego choćby jeden generalny wniosek: **proponujmy jej rzeczy wartościowe, ambitne, potrzebne (z jak najszerszego punktu widzenia), nie oferujmy jej natomiast byle czego w przeświadczeniu, że marzy ona wyłącznie o filmie popularnym, standardowym i bezmyślnym.**

Szczegółowych refleksji jest, oczywiście, znacznie więcej. Przypomnę niektóre. Filmy polskie są lubiane przez naszych widzów, cieszą się nadal kredytem zaufania, mają coraz większą frekwencję (biorąc dwa ostatnie lata). Nastąpił wzrost zainteresowania filmem problemowym, poważnym, ambitnym. Filmy rozrywkowe cieszą się nadal (co zrozumiałe) dużym powodzeniem. Cenne są wysiłki ich „uszlachetniania"; choć szanse niektórych gatunków — np. filmu satyrycznego — nie są wykorzystywane. Coraz większego znaczenia nabierają filmy „społecznie użyteczne", o walorach wychowawczych, pozbawione większych aspiracji artystycznych czy intelektualnych. Grupa filmów, które znajdują się na szarym końcu, wymaga szczegółowej i wnikliwej analizy — filmy te zajmują bowiem w produkcji miejsce, które może być wykorzystane na pozycje ambitniejsze.

STANISŁAW JANICKI

KULTURA FILMOWA WIELKOPOLSKI — I NIE TYLKO

Niedawno — na sesji Klubu Krytyki Filmowej w Poznaniu — krytycy, działacze, przedstawiciele rozpowszechniania i władz lokalnych dyskutowali o kulturze filmowej Wielkopolski. Dyskusja była poważna i ciekawa; dała sporo do myślenia nie tylko o specyficznych problemach kultury filmowej Wielkopolski. Wyłoniły się sprawy szersze: przez pryzmat osiągnięć i niepowodzeń tego regionu zobaczyliśmy jak formuje się kultura filmowa w naszym kraju.

Kiedy mowa o kulturze filmowej, padają liczby dotyczące ilości kin, widzów, filmów wprowadzonych do rozpowszechniania; słyszy się o wysiłkach zmierzających do modernizacji sal kinowych, poprawy jakości projekcji, odzyskania widzów, którzy z różnych powodów odeszli od kina. Są to rzeczy niezmiernie ważne. Istnieją instytucje, które o to dbają, istnieje sprawozdawczość i wytyczne, są ludzie za to odpowiedzialni nie tylko moralnie, ale i materialnie. Słowem, lepiej czy gorzej, filmy są rozpowszechniane — w miarę sił i umiejętności wykonawców i w miarę środków, które mają do swej dyspozycji.

Ale istnieje druga sfera kultury filmowej, trudniejsza, mniej widoczna, niesprawdzalna, nie zinstytucjonalizowana. Chodzi już nie o ekstensywną gospodarkę filmami, tylko o intensywną: nie o „paszę objętościową", tylko o „treściową". Jak kierować rozpowszechnianiem, żeby — spośród wszystkich filmów przedstawionych widzowi — zachęcić go do tych, które są najwartościowsze, najbardziej mogą go wzbogacić? Co zrobić, żeby widz wyniósł z filmu maksimum wzruszeń i wiedzy? Jak wyodrębnić z masy filmów przepływającej przez nasze ekrany — to wszystko, na czym, z punktu widzenia polityki kulturalnej, zależy nam jak najbardziej?

Sprawa jest prosta tylko na pierwszy rzut oka. Może się wydawać, że wszystkie filmy, które składają się na repertuar, są jednakowo wartościowe, a jeśli nie, to należy po prostu te mniej wartościowe z repertuaru usunąć. Otóż to byłoby błędem. Repertuar centralny jest sumą propozycji przedstawianych widzowi, w miarę możności wszechstronną. Znajdują się tu — obok utworów czysto rozrywkowych — pozycje ideowo zaangażowane; obok pozycji artystycznie zaledwie poprawnych — wybitne. Zasada przedstawiania takiego doboru jest chyba nie do zakwestionowania; chodzi tylko o to, że ma to swój prawdziwy sens, jeżeli towarzyszy temu myśl polityczno-kulturalna; jeżeli przedstawia się widowni nie tylko filmy, ale i propozycje jakiego wyboru dokonać, a co najmniej — jeżeli rzeczywiście umożliwia się publiczności dokonanie wyboru.

A tak nie jest. Rzecz jest znana, wielokrotnie pisaliśmy o tym na naszych łamach. Filmy problemowe, nie rozrywkowe, filmy wymagające ze strony widza wysiłku, koncentracji, dobrej woli — w wielkiej maszynie rozpowszechniania schodzą często na drugi plan. Do dziś, w Warszawie nawet, zobaczenie wartościowego a niezbyt popularnego filmu jest często trudne, czasami wręcz niemożliwe. Te filmy, jak meteory pojawiają się przez dzień czy dwa na ekranie i znikają. Cytowany w Poznaniu wypadek wprowadzenia na ekrany „8 1/2" — filmu trudnego, ale będącego jednym z najdonioślejszych wydarzeń artystycznych ostatnich lat — bez przygotowania, bez wyjaśnienia, jest znamienny. Rezultat — pusta sala. Oto najtrudniejsza i chyba najbardziej niedoceniona dziedzina pracy w sferze kultury filmowej.

Istnieje od pewnego czasu ruch, o którym systematycznie piszemy: z jednej strony powstają kina dobrych filmów, których repertuar oparty jest właśnie na wyborze i na przygotowaniu widowni; z drugiej strony — ruch dyskusyjnych klubów filmowych, który powstał i istnieje na tej samej zasadzie.

Ale tu dochodzimy do osobliwego paradoksu. Globalne rozpowszechnianie filmów jest zinstytucjonalizowane, funkcjonuje w oparciu o określone zasady kulturalno-polityczne i finansowe. Tymczasem dziedzina intensywnej kultury filmowej jest z reguły działalnością indywidualnych ludzi, którzy borykają się z tysięcznymi trudnościami organizacyjnymi i przede wszystkim — finansowymi. Któryś z dyskutantów powiedział, że w tym sensie sprawy kultury filmowej w Polsce opierają się na wzorze dziewiętnastowiecznego społecznika-entuzjasty. A przecież żyjemy w nowoczesnym państwie, w którym walczy się właśnie o treść życia kulturalnego. I temu celowi przede wszystkim służyć mają wszystkie instytucje.

To prawda, że w ostatnich latach sporo się zmieniło: praca kin dobrych filmów została niejako zalegalizowana, dyskusyjne kluby filmowe ustabilizowały się i nabrały oddechu. Ale słuchając wypowiedzi owych społeczników poznańskich, nie można się było oprzeć wrażeniu, że ciągle jeszcze ludzie odpowiedzialni w terenie za rozwój kultury filmowej, uważają ich za natrętów, zamęczających poważne osoby swymi inicjatywami i swoim entuzjazmem. Czy nie nadszedł czas, żeby sprawy rozwoju kultury filmowej stały się elementarnym obowiązkiem władz i organizacji terenowych?

B.M.

RESNAIS O „HARRY DICKSONIE”

Alain Resnais przystąpi niebawem do realizacji filmu kryminalnego „Przygody Harry Dicksona”. W wywiadzie dla „Cinema 65” reżyser dzieli się uwagami na temat nowego filmu.

— Nie zrobiłem zbyt wielu filmów. Myślę, że dopiero po zrealizowaniu dziesięciu czy jedenastu długometrażowych filmów można się odważyć na jakieś sformułowania teoretyczne. Stąd moja niechęć do wyrażania apodyktycznych sądów i opinii.

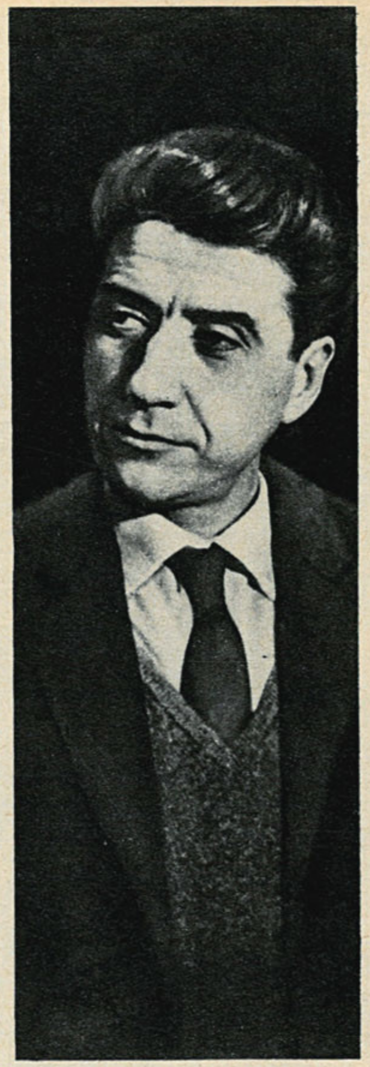
Często słyszę pytania, jakie znaczenie ma moja współpraca z pisarzami. Sam również zastanawiam się nad tym. Wydaje mi się, że wybieram nie pisarzy, lecz po prostu ludzi, którzy umieją opowiadać, są pod tym względem obdarzeni większym talentem ode mnie.

Nie chciałbym jednak adaptować utworów literackich. Wydaje mi się bowiem, że pisarz wyraża całkowicie swe idee w powieści, adaptacja zaś przypomina odgrzewanie jakiejś potrawy. Ale — może ktoś zaprotestować — niektóre potrawy uzyskują właściwy smak dopiero po odgrzaniu. Oczywiście, i chyba dlatego tak wiele wybitnych filmów oparto na tle powieści. Mnie osobiście to nie interesuje. Cały urok mego zawodu polega przecież na tym, aby widzieć jak rodzi się jakaś historia, jak postacie stają się żywymi ludźmi, jak się nam wymykają, nie chcą wypowiadać dialogów, które chcielibyśmy włożyć im w usta. Scenariusze moich filmów są więc utworami oryginalnymi, mimo że pisali je powieściopisarze: Marguerite Duras czy Allain Robbe-Grillet. Bardzo chciałbym nawiązać współpracę z Raymondem Queneau, autorem „Zazie w metro”. Sądzę nawet, że jego twórczość wpłynęła na niektóre moje filmy.

Wszystko to przemawia przeciwko realizacji „Przygód Harry Dicksona”. Jest to przecież adaptacja wielotomowej powieści kryminalnej, napisanej przez anonimowego pisarza angielskiego i tłumaczonej na francuski przez Belga — Jeana Raya. Wydano ją w 1928 roku. A więc moje zastrzeżenia, że nie chciałbym realizować filmu opartego na książce, nie bardzo odpowiadają prawdzie. „Przygody Harry Dicksona” nie będą jednak wierną adaptacją, raczej próbą odtworzenia życia i perypetii fikcyjnego detektywa, którego zresztą uważam za postać znacznie ciekawszą niż popularny swego czasu Nick Carter czy Nat Pinkerton. Dickson — to dla mnie unowocześniony Sherlock Holmes.

Będzie to film wymagający sporych nakładów finansowych. Zrealizuję go na taśmie barwnej. Jestem wielkim zwolennikiem barwy w filmie, mimo że widzowie są bardziej przyzwyczajeni do czerni i bieli.

Moje dalsze plany? Są jeszcze bardzo niesprecyzowane. Proponują mi realizację serii filmów szpiegowskich w rodzaju popularnej serii „James Bond”. Lubię ten gatunek, sam zgłaszałem taką propozycję przed czterema laty. Obawiam się, że teraz nikt nie będzie chciał już oglądać tego rodzaju filmów. Gusty publiczności ulegają przypływom i odpływom. Trzeba to umieć przewidzieć.



Lubię „kryminały”
Alain Resnais

„POMARAŃCZE” DLA AKTORÓW

Doroczna Nagroda Pomarańczy, przyznawana przez francuskich dziennikarzy najbardziej uprzejmym dla prasy aktorom lub reżyserom filmowym, przypadła za rok 1964 Louisowi de Funès (w środku) oraz Sophie Desmartes i reżyserowi Marcelowi Carné. W tym roku, oprócz „zwykłych Pomarańczy”, przyznano także „Super-pomarańcze” dla aktorów, którzy „zasłużyli” się dziennikarzom od początku swej kariery. Nagrody te przyznano jednogłośnie Michèle Morgan i Jeanowi Marais (oboje na zdjęciu).

Ponadto jubilerzy francuscy wręczyli laureatom zegarki symbolizujące ich punktualność, będącą również formą uprzejmości i przykładnej współpracy z prasą.

TRZY FILMY SMOKTUNOWSKIEGO

Innokientij Smoktunowski — po powrocie z Londynu, gdzie przebywał w związku z premierą „Hamleta” — udzielił wywiadu na temat swych najbliższych planów.

— Przygotowuję się do zdjęć w radziecko-amerykańskim filmie „Spotkanie na dalekim południku”, opartym o powieść Mitchella Wilsona. W maju rozpoczniemy zdjęcia w Moskwie, a następnie przeniesiemy się do Dubnej, na Kaukaz i do Stanów Zjednoczonych. Gram w tym filmie rolę radzieckiego fizyka Goczarowa.

Następnym moim filmem będzie adaptacja „Anny Kareniny”. Zagram rolę Karenina obok Tatjany Samojłowej, kreującej postać tytułową.

Ale chyba najtrudniejszą rolę odtwarzam obecnie. Reżyser Ilja Olszwanger, realizujący w wytwórni Lenfilm dramat „Na jednej planecie”, powierzył mi w nim rolę Włodzimierza Lenina. Nigdy nie przypuszczałem, że przypadnie mi w udziale tak ważne, trudne i odpowiedzialne dla aktora zadanie. Być może — najtrudniejsze w moim życiu.

OSCARY

Akademia Filmowa w Los Angeles przyznała swe doroczne nagrody — Oscary za rok 1964. Oto wykaz nagród:

Za najlepszy film roku uznano „MY FAIR LADY”. Reż. GEORGE CUKOR zdobył także Oscara za reżyserię tego filmu;

za najlepszy film produkcji zagranicznej — „WCZORAJ, DZIS, JUTRO” reż. Vittorio De Siki (Włochy);

Oscary za najlepsze kreacje aktorskie otrzymali Anglicy — JULIE ANDREWS („Mary Poppins” reż. Roberta Stevensona) i REX HARRISON, odtwórca postaci prof. Higginsa w „My Fair Lady”;

za najlepszy scenariusz — „BECKET” reż. Petera Glenville;

za najlepszy długometrażowy film dokumentalny — „ŚWIAT BEZ SŁOŃCA” reż. Jacquesa Cousteau (Francja).

Film „My Fair Lady” otrzymał w sumie osiem Oscarów.

Najlepsza para
Julie Andrews i Rex Harrison

ZMARLI:

- Ladisłao Vajda, reżyser hiszpański pochodzenia węgierskiego. Rozgłos uzyskał filmem „Marcelino, chleb i wino”, w którym zadebiutował

„I PRZYSZED

Ermanno Olmi przebywa wraz z całą ekipą filmową w małej wiosce Sotto il Monte, gdzie urodził się papież Jan XXIII. Autor „Posady” i „Narzeczonych” podjął się realizacji filmu biograficznego o życiu i działalności Jana XXIII. Będzie on nosił tytuł „E venne l'uomo” (I przyszedł człowiek).

Wielu przyjaciół starało się swego czasu odwie reżysera od tego zamiaru. Olmi wspomina o tym z uśmiechem. Kiedy zaproponowano mu nakręcenie tego filmu, wydawało mu się to z początku przedsięwzięciem nierealnym i nadzwyczaj trudnym. Jednak po dłuższym namyśle zgodził się i przystąpił do pracy. Zebrał sporą dokumentację o życiu papieża, przeczytał jego wydane pośmiertnie pisma i rozpoczął wspólnie z Vincenzo Labellą pisanie scenariusza.

— *Podjąłem się tej pracy* — mówi Olmi — *nie dlatego, że pociągało mnie ryzyko, ale dlatego, że poczułem potrzebę zrealizowania tego rodzaju filmu. Papież Jan XXIII był człowiekiem niezwykłym, prostym i serdecznym, który wywarł ol-*

Dawny rzecznik prasowy prezydenta Kennedy'ego, Pierre Salinger, wystąpi w filmie „Proszę nie przeszkadzać” — wraz z Doris Day i Rodem Taylorem.

★

„Thunderball” — taki tytuł nosi film z se-

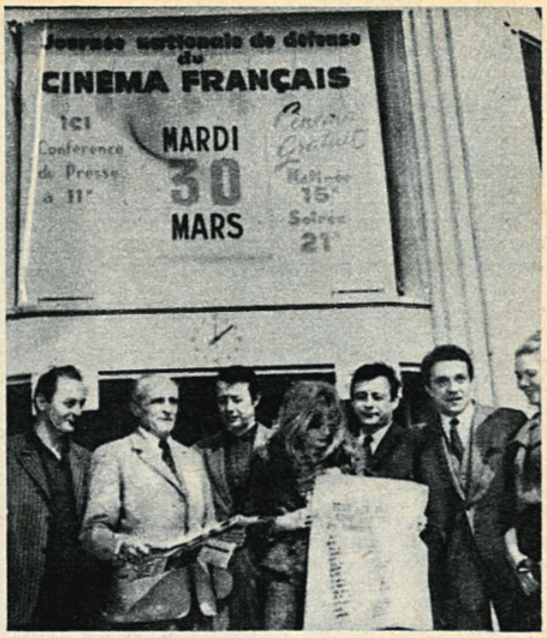
— 1964

Trzeci film Cavaliera

Młody reżyser francuski Alain Cavalier („Pojedynek na wyspie", „Oporny") realizuje film o tematyce współczesnej „Mon ami Nane" (Mój przyjaciel Nane). Scenariusz został oparty na powieści Pierre-Jean Touleta. W głównej roli wystąpi żona reżysera, Irene Tunc.

STRAJK FILMOWCÓW WE FRANCJI

Kinematografia francuska broni się przed wysokimi podatkami i zagraniczną konkurencją. W całej Francji odbył się ostatnio strajk pracowników przemysłu filmowego — poparty przez wybitnych twórców filmowych, aktorów oraz właścicieli kin. Bezpłatne seanse były formą poparcia właścicieli kin dla strajku. Na zdjęciu — grupa filmowców popierających strajk przed jednym z paryskich kin: (od lewej) aktor Roland Lesaffre, reżyser René Clair, aktorzy — Michel Auclair, Francoise Dorléac, François Périer, Jean-Pierre Cassel i Corinne Marchand.



utalentowany i młodziutki Pablito Calvo. Później nakręcił znane u nas filmy „Wujaszek Jacinto" i „W biały dzień".

● Mae Murray, aktorka amerykańska, znana z okresu kina niemego, partnerka i odkrywczyn słynnego Rudolfa Valentino.

DŁ CZŁOWIEK"

brzymi wpływ na wzajemne współżycie ludzi, bez względu na ich poglądy i przekonania religijne.

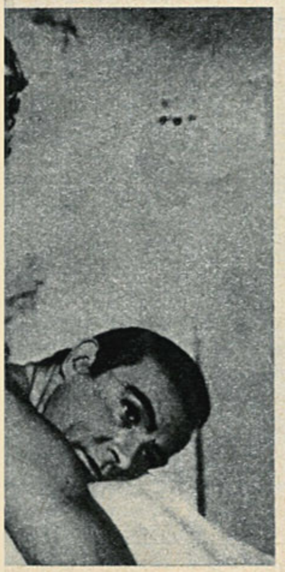
W rolach głównych wystąpią: znakomity aktor amerykański Rod Steiger (jako papież) i Adolfo Celi. Wszyscy inni wykonawcy zostaną wyszukani w miejscach, w których toczy się akcja filmu. Po ukończeniu zdjęć w Sotto il Monte, ekipa przeniesie się kolejno do Wenecji, Paryża, Stambułu, Rzymu — tam, gdzie przebywał kardynał Roncalli, zanim został wyniesiony do godności papieża.

Zdaniem wielu krytyków włoskich — Olmi podjął się bardzo trudnego zadania i ewentualne niepowodzenie filmu może odbić się ujemnie na dalszej karierze młodego reżysera.

NANDO CAMBIAGHI

Pocztówka z Rzymu

rii przygód Jamesa Bonda; udział biorą: Sean Connery (James Bond — tajny agent 007), Claudine Auger i Bernard Lee. Na zdjęciu: Sean Connery i Molly Peters.



★

Nowy film Claude'a Chabrola nosi tytuł „Marie Chantal kontra dr Kha" i jest parodią „kryminałów" sensacyjno-szpiegowskich; grają: Macha Meril, Serge Reggiani, Akim Tamiroff i Charles Denner („Landru").

★

Frekwencja widzów w kinach amerykańskich wzrosła w roku 1964 w porównaniu z rokiem 1963 o 15 procent.

Jednym zdaniem

ANTHONY QUINN DYREKTOREM FESTIWALU

Popularny aktor amerykański Anthony Quinn („Alexis Zorba") pertraktuje z rządem greckim w sprawie zorganizowania na wyspie Rhodos wielkiego ośrodka imprez kulturalnych. Czołowe miejsce zajmowałby międzynarodowy festiwal filmowy z udziałem najwybitniejszych twórców i aktorów z całego świata. Władze greckie wiążą z tym projektem wielkie nadzieje, ponieważ jego realizacja wzmoże z pewnością ruch turystyczny, nazwisko aktora ma zaś zapewnić festiwalowi prestiż i popularność.

Tańczyć też umie
Shirley McLaine

SHIRLEY MCLAINE W „DZIADKU DO ORZECHÓW"

Jak podają źródła angielskie, jedna z wytwórni londyńskich przygotowuje wespół z wytwórnią Lenfilm adaptację baletu Czajkowskiego „Dziadek do orzechów". Do głównej roli zaangażowano Shirley McLaine, która ma dobre przygotowanie baletowe. Scenariusz pisze znany dramaturg Terence Rattigan, a reżyserię obejmie Anthony Asquith („Rozkaz: zabić!").

VADIM i ZOLA

Roger Vadim ma zamiar sfilmować powieść Zoli „La eurée" z cyklu „Rougon-Macquartów". Główną rolę kobiecą Renée Rougon zagra Jane Fonda.

Rekord frekwencji-pobity

Przeszło milion widzów obejrzało w Paryżu znany musical „West Side Story", który od czterech lat bez przerwy wyświetlany jest w zeroekranowym kinie „Georges V". Tym samym pobity został rekord frekwencji w tym kinie, który w roku 1928 zdobył „Ben Hur" z Ramonem Novarro.

Cacoyannis w teatrze

Grecki reżyser Michel Cacoyannis (o którego ostatnim filmie „Aleksis Zorba" pisaliśmy w nr 5 FILMU), przebywa w Paryżu, gdzie reżyseruje w Théatre National Populaire sztukę Eurypidesa „Trojanki". Następnie reżyser uda się do USA — i w Metropolitan Opera w Nowym Jorku zajmie się inscenizacją jednej z oper Verdiego.

Jednocześnie Cacoyannis szuka odtwórczyni roli Ifigenii do przygotowywanej adaptacji filmowej „Ifigenii w Taurydzie", swego ulubionego autora, Eurypidesa.

Siedemnaście sań
Fotos roboczy z kuligu pod Spałą

Dziennik „Popiołów" (8)

PRZYGODA DOBIEGA KOŃCA

ANDRZEJ ŻUŁAWSKI

Na dwa tygodnie przed ostatecznym zakończeniem zdjęć i po krótkiej przerwie dla uporządkowania nakręconego materiału, „Popioły" zaczynają wyłaniać się z chaosu naszych marzeń i naszych iluzji, stając się nareszcie filmem. Pisałem kiedyś o owym zastanawiającym życiu, jakie wiedzie film w trakcie powstawania; o jego niezależności, która wymyka się analizie. Wiadomo, że najbardziej zawiłą z przygód podczas realizacji podobnego jak nasz filmu — jest przygoda wewnętrzna reżysera, zaś jej smak odczytuje się później w udatnościach i ułomnościach dzieła. Piszę to jako obserwator podobnej przygody, gdyż mimo całej pracy, jaką mogłem włożyć w film ja i każdy z nas, przygoda stała się wyłączną własnością Wajdy. Jest to jego film.

A jaki jest ten film? Mógłbym tylko spróbować określić zapach tego filmu, jego melodię. Otóż w stosunku do książki będzie on na pewno bardziej wyrazisty; niechęć Wajdy do przyrody, stanów ducha i pauz w dzianiu się — wybiły naprzód akcję, uczucia i postacie, zatarły smętek i gwałtowny liryzm Żeromskiego. W rezultacie zamiast dzieła „fin-de-siècle", powstało dzieło twardsze, chropawe; jego romantyzm nie przejawia się w zmienności nastrojów, ale w opowiadaniu o postaciach, których los był romantyczny. Kiedy zdaliśmy sobie z tego sprawę, dopisaliśmy każdemu z trzech jego bohaterów finał (u Zeromskiego finał pozostał otwarty — „Popioły" bowiem miały mieć ciąg dalszy). To wcale nie było zamierzone na początku (tak jak nie był zamierzony à priori żaden charakter filmu) — ani w scenariuszu, ani w scenopisie, ani nawet w rozmowach. Dobrze było wiadomo, co ma ten film oznaczać i dlaczego warto go robić, dobrze było wiadomo, że pewne rzeczy opowiedzieć należy bez dyskusji, bo należą do powieści — te w końcu przy robocie były najmniej poręczne — ale charakter tego opowiadania nie był dyskutowany nigdy, jak gdyby jasne było, że to sam Wajda nada mu ten charakter.

Tak samo w interpretacji trzech bohaterów nie ma komponowania problemów, których nie mogliby sami przeżyć. W rezultacie — postacie na ekranie nie starzeją się, a raczej — starzeją się opornie, jak gdyby młodość była bezcielesna. Denerwowało nas to dość długo, póki nie zrozumieliśmy, że po prostu inaczej być nie mogło. Wynikały z tego sytuacje zabawne, z których najbardziej drastyczną było spotkanie Rafała po latach z postacią, widzianą na początku filmu, a więc dawno. Otóż zgodnie z prawami natury, obowiązującymi wszystkich prócz wiecznie młodego Rafała, postać tę kreował w drugiej części filmu ktoś starszy, acz łudząco — w naszych oczach — podobny do postaci tamtej, młodszej. W rezultacie — Rafał spotyka dwie zupełnie różne osoby; ta druga wypowiada tajemnicze jakieś kwestie, odnoszące się do spraw, przy których nie była, i na które Rafał, zamiast odpowiedzieć wytrzeszczeniem oczu, reaguje wszystkowiedzącym uśmiechem. Katastrofa. Gdyby Rafała grał uprzednio ktoś inny, jeszcze młodszy, powiedzieliby sobie: „aleśmy się postarzeli", i widz by odczuł, że życie mu mija powoli, lecz stale. Trzeba było nie lada akrobacji, żeby błąd ten naprawić, nie powtarzając trudnych zdjęć z dwiema różnymi osobami — i zrobić tak, aby nie starzała się z nich ani jedna.

Młodość bohaterów narzuciła też opowiadaniu tryb stale teraźniejszy, jak gdyby wydarzenia nie cierpiały zwłoki, jak gdyby starzała się historia a nie bohaterowie. Jak dobrze dobrani okazali się ci młodzi aktorzy zrozumieliśmy dopiero w czasie realizacji filmu. Kierc w życiu prywatnym jest uosobieniem łagodności; nie pije, nie pali, chodzi na długie, samotne spacery (podczas gdy bawi się reszta ekipy), a w chwilach wolnych pisuje wiersze. Kto pamięta Cedrę z książki, niech sobie dopasuje. Podczas gdy Daniel-Rafał, pazerny i żądny życia, zatruwa wszystkim czas po zdjęciach boksem, hantlami i swą nieprawdopodobną witalnością — Krzyś-

Niechęć do przyrody
Reż. Andrzej Wajda i Janusz Zakrzeński (Napoleon)

Należy do powieści
Odwrót Napoleona

Boguś wysmaża na osobności bardzo smaczne serniki. Piotr-Gintułt miał z tej trójki zadanie od siebie najodleglejsze, bo też i nie konkretna jest postać księcia-masona, i za dużo mająca wyrazić. Cała praca młodego aktora była wymierzona w nadanie Gintułtowi cielesności aż chorobliwej.

*

Przygoda dobiega końca. Przygoda w sensie dosłownym — także. Podczas zimowego pleneru emocji nie zbrakło. Naprzód kulig, kręcony na gładkich białych płaszczyznach śniegowych pod Spałą; siedemnaście sań zaprzężonych przez Jerzego Szeskiego (nad którym czuwa jednak ręka boska) w różnorakie kombinacje bogusławickich ogierów: zdenerwowanych, złych, nieznoszących się nawzajem (jest to okres dorocznego rozchodzenia się na punkty rozpłodowe), złączonych po cztery, sześć w jednym zaprzęgu, a także w szydło, w trójkę, pięć maści obok siebie. Że się to wszystko nie skłębiło, nie zagryzło... Kilkakroć powiało grozą, chociażby kiedy poniosła trójka czarnych jak smoki koni, powożonych przez kobietę, i aktorzy salwowali się ucieczką. W czasie szaleńczej jazdy, gdy sanie kierowały się prosto na betonowy mur, pan Sykała, dyrektor Teatru Powszechnego w Łodzi krzyknął do pana Kaczmarka, aktora tegoż teatru: „*Wyskakujmy!*” — „*A węgiel na zimę masz?*” odparł Kaczmarek. — „*Mam*” odpowiedział zaskoczony pan Sykała. — „*To siedź spokojnie*” wyrzekł pan Kaczmarek i mknął dalej na mur. Nieco później Daniel, mający obudzić kapelę żydowską, w pełnym galopie dostał się pomiędzy rozszalałą piątkę koni a najeżdżający z boku — niby pociąg pospieszny — „dyliżans” zaprzężony w szóstkę, której nikt na świecie zatrzymać by nie mógł. Ze śmiercią na twarzy (widzieliśmy to bardzo dokładnie z mknącego tuż obok samochodu) rzucił swą Baśkę, araba pełnej krwi, do ucieczki. Bardzo to było zabawne.

Już mniej zabawne było, gdy ta sama Baśka, wydostając się na lodową wyspę, pośrodku Pilicy, poczęła kopytami, niby sekatorem, rozcinać skorupę lodu na pół i ta połowa rozciętej wyspy jęła spływać z prądem, unosząc Wajdę, część ekipy, kamerę i paru aktorów. Działo się to podczas słynnej sceny przenoszenia przez chłopów sań przez rzekę. Ponieważ kręciliśmy dwiema kamerami, a przyjść z pomocą z brzegu nie mogliśmy, spokojnie sfotografowaliśmy kawałek ich topienia. Sanie z Polą Raksą i Zofią Saretok, niosący je w lodowatej wodzie statyści, Daniel na grzbiecie szamoczącej się Baśki, odpływający w dal idiotyczny głośnik na krawędzi kry lodowej — to był widok niezapomniany. Nikomu nic się nie stało; Daniel uratował konia — a dyrektor stada, pan Osadziński, powiedział, kładąc mu rękę na ramieniu: „*Panie Danielu, teraz wiem, że panu można konia powierzyć!*” Wszyscy więc chodzili dumni i przejęci, zdjęcia trwały dalej. W parę dni później pod Warszawą rozwydrzeni poprzednimi sukcesami, uważaliśmy za całkiem naturalne, że Boguś i Daniel skaczą po krze lodowej na środku wezbranego nurtu Wisły. Co chwilę któryś z nich, ujęty w pułapkę, odpływał na chwiejnej podstawce w stronę Warszawy goniony motorówkami, zachowując wspaniale twarz, a nawet śpiewając pieśni. Myślę, że było im już wszystko jedno. Boguś miał za sobą spacery po grani najstraszliwszych gór w Bułgarii z dwudziestokilowym okulbaczeniem na grzbiecie — i nawet ostróg zdjąć sobie nie dał. wytwornie zapięty w mundur z grubego sukna i z olbrzymią czapką na głowie, podczas gdy ekipa mdlała, leżąc półnago w pięćdziesięciostopniowym cieniu. Daniel miał za sobą walkę z wilkiem, dublowanym przez przemiłą wilczycę Aidę (dla bliskich Ciucia), wytresowaną przez pana Kułagę, wielkiego specjalistę, w nienawiści do Danielowego ubrania, z którego zresztą, po zakończeniu walki, nie pozostawiła wiele. Chłopcy w tym filmie stwardnieli. Strzelano do nich z rakietnic, zakładano im spłonki w czapkę, kłuto bagnetami (a propos czy pamiętają państwo moje rojenia o gumowych bagnetach? Otóż spieszę donieść, iż te nie zdały najzupełniej egzaminu, gdyż się chwieją, a usztywnione drutem kłują dwa razy gorzej od aluminiowych, więc kłuto się w „Popiołach” raczej metalem), walono szablą, wystawiano na działanie temperatur skrajnych (plus 50 w Bułgarii i minus 25 w Spale), zrzucano z koni, palono żywcem... To nie żarty — Piotr Wysocki przez kilka godzin leżał na płonącym łóżku, szczelnie zasypany szarą farbą w proszku, jako swój własny trup — a dlaczego, to już państwo zobaczą na filmie. Nie mógł się poruszyć, otworzyć ust ani oczu, czasami więc tylko — rzężąc — unosił z lekka siedzenie. Wówczas podlewałem go od spodu z małej, poręcznej hydronetki. Ślady ma do dzisiaj. Daniela ułożono na dość długo pod śniegiem, uprzednio wtłoczywszy mu w oczy powleczone bielmem szkła kontaktowe; zaś Boguś, cichy bohater Somosierry, który wziął udział we wszystkich galopach tych pamiętnych dni, szybował już, co prawda bez konia, ponad armatami, gotując ciało i delikatną duszę na spotkanie z ziemią.

Każdy z nas zresztą ma jakieś tortury na swoim koncie. W Bułgarii, nie chcąc sprowadzać z dalekiej Polski kosztownych aktorów, i nie chcąc, by aktorzy bułgarscy, tak określeni w typie, grali po polsku, trzeba się było wziąć w garść i po kolei stawać przed kamerą. Dla znajomych — będzie to istny fajerwerk. Kreacje operatorów Kądziołki i Kostenki jako wiarusów, kostiumolog Szeski jako austriacki marszałek Kray de Krayova (w najwytworniejszym, rzecz jasna, kostiumie filmu), kierownik produkcji Lewkowicz jako kapitulujący generał Foissac-Latour, operator dźwięku Czerwiński jako legionista-kanonier, ja sam za wszystkie grzechy powieszony za nogi na skwarze — to wszystko ofiary żelaznego reżysera Wajdy. Jemu samemu się upiekło, mimo iż był o krok od zostania kowalem w wojskowej kuźni. Do historii kinematografu przejdzie też kilka naukowo odkrytych „efektów”, doświadczonych podczas długich „popiołowych” zdjęć. „Efekt Fettinga”, na przykład, który — normalnie oświetlony — siedzi za blisko białej ściany i twarz na ekranie ma czarną jak Murzyn. „Efekt Kostenki” także, który występuje, gdy operator kręci długie, skomplikowane ujęcia bez taśmy w kasecie, o czym dowiaduje się dopiero potem. „Efekt księcia Józefa” — gdy ktoś rozmawiający z Księciem Józefem siedzącym na koniu jest skadrowany nieco poniżej dziurek od nosa, bo różnica wzrostu jest za duża, a kąt pionowego rozwarcia obiektywu za mały. I inne efekty.

Przygoda dobiega końca. Jeszcze montaż, udźwiękowienie i ochłonięcie. Ale o tym następnym razem.

ANDRZEJ ŻUŁAWSKI

Zdjęcia: ROMAN SUMIK

May ratuje kasę
„Skarb w Srebrnym Jeziorze"

Film się zmienia

PRZYKŁAD ODSTRASZAJĄCY: NRF

W kinematografii światowej dokonują się ostatnio dość istotne zmiany. Nasi korespondenci z Francji wielokrotnie donosili o wysuwanych tam żądaniach zmiany dotychczasowego systemu dystrybucji filmu po to, żeby udostępnić widzom wartościowe, ambitne dzieła, których produkcja w obecnych warunkach jest poważnie zagrożona. Duże zmiany dokonują się w kinematografii japońskiej, ograniczającej liczbę realizowanych potokowo filmów na korzyść niezależnych inicjatyw wybitnych twórców. Reorganizacji uległa produkcja w Szwecji, gdzie wystartowała dynamiczna „nowa fala" — o czym pisaliśmy niedawno.

Czy w tej sytuacji potrafią utrzymywać się na powierzchni najbardziej konserwatywne bastiony komercyjnego kina w Europie, do których należy przede wszystkim zachodnioniemiecka produkcja filmowa?

To, co dzieje się dziś w świecie filmowym na zachód od Łaby, jest wymownym przyczynkiem do losów kina, które — ignorując sztukę filmową — chciało pozostać jedynie intratnym przemysłem rozrywkowym.

*

Alarm rozległ się zbyt późno Z sytuacji zdano sobie sprawę dopiero wówczas, gdy ostatni z największych producentów filmowych w NRF, Arthur Brauner, zapowiedział, że będzie musiał w lipcu tego roku zamknąć swoje ateliers filmowe w zachodnim Berlinie. Z pięciuset pracowników swej wytwórni, Brauner zwolnił już połowę, a 1 marca wręczył pozostałym sto wymówień.

Teraz dopiero zaczęto bić na alarm, wołając już nie o kryzysie — słowo kryzys powtarzało się niezmiennie od lat — ale o likwidacji produkcji filmowej w NRF i w Berlinie zachodnim.

A co działo się przedtem?

Gdy telewizja zaczęła kolejno przejmować zachodnioniemieckie ateliers filmowe, patrzono na to bez specjalnego zaniepokojenia, przeciwnie: ci, którzy pozostali jeszcze na placu boju, w głębi duszy cieszyli się z likwidacji konkurentów. Nie przeczuwali, że sami są już w najbliższej przyszłości przeznaczeni na pożarcie. I tak jeden po drugim wywieszały białe flagi: bastiony miasteczka filmowego w Geiselgasteig koło Monachium, obszerne ateliers Wandsbeck w Hamburgu, twierdza najstarszego koncernu niemieckiego UFA w berlińskim Tempelhofie, a wcześniej jeszcze — skromniejsze ośrodki w Getyndze i Wiesbadenie. Produkcja malała proporcjonalnie. W roku 1957 zrealizowano 135 filmów, w 1961 już tylko 75, w 1963 — 60, a miniony rok zamknięto smutnym bilansem 35 filmów. Rynek nie odczuł jednak cale tej luki — wypełniły ją natychmiast filmy obce w ilości 407, głównie amerykańskie. Z owych 35 rodzimych filmów zrealizowanych w roku 1964, połowa pochodziła jeszcze z wytwórni CCC (Central Cinema Company), której właścicielem był Brauner.

Brauner należał do tych producentów, którzy — przystosowując się do wymagań rynku — starali się zachowywać pewną niezależność i forsować własne pomysły. Były to pomysły może zręczne handlowo, brak im było jednak jakiegoś rozeznania w tym, co dokonuje się w czołowych kapitalistycznych kinematografiach świata. Ofensywie telewizji Brauner nie potrafił w porę przeciwstawić niczego: ani filmów widowiskowych typu amerykańskiego, ani filmów problemowych typu francuskiego lub włoskiego, czy — jeśli brać przykłady z jego własnego terenu — filmów związanych silnie z rzeczywistością niemiecką, jak utwory Staudtego, Hoffmanna czy Wickiego. Tylko kilka filmów ze 155, jakie Brauner wyprodukował w ciągu dziewiętnastu lat, zdołało wzbić się ponad przeciętny standard. Należy do nich adaptacja „Szczurów" Hauptmana i film o zamachu na Hitlera pt. „20 lipca". Do kosztownych, ale całkowicie chybionych projektów, należało stworzenie nowych wersji takich głośnych niegdyś, a dziś anachronicznych, szlagierów amerykańskich, jak np. „Ludzie w hotelu" według powieści Vicki Baum. Gdy Brauner i na nich tracił, zaczął sięgać po adaptacje kryminałów Edgara Wallace'a lub powieści Karola Maya.

Gdy we Francji zrobiła karierę „nowa fala" i Brauner wreszcie zdał sobie sprawę z roli nowych kierunków w światowym filmie, chciał również dać szansę młodym. Przeznaczył na ten cel 350 tysięcy marek, zapewniając młodych realizatorów, że da im swobodę wyboru tematu i metod realizacji. Jego zabiegi i złudzenia, że zachodnioniemiecka „nowa fala" narodzi się w ciągu jednej nocy za 350 tysięcy marek — miały w sobie coś z parodii. Pierwszy film tej „ryzykanckiej fali" — jak ją ochrzcił Brauner — nazywał się „Człowiek i bestia" i poniósł sromotną porażkę. Okazało się, że młodzi w NRF, poza gniewnymi manifestami, nie tylko nie mają niczego do powiedzenia, ale i nie bardzo potrafią kręcić filmy. Brauner próbował też współprodukcji z krajami socjalistycznymi, ale i z tego nic nie wynikło.

Gdy poczuł, że po likwidacji wszystkich innych konkurentów przychodzi kolej na niego, nie wpadł już na żaden nowy koncept. Poszedł po najmniejszej linii oporu. *starał* się przystosować do nowej sytuacji i współpracować z telewizją. W końcu, nie widząc wyjścia, zaproponował telewizji sprzedaż swoich ateliers za 8 milionów marek. Ofertę odrzucono: telewizja w NRF jest dziś tak potężnym panem rynku, że woli wybudować za 52 miliony nowoczesny ośrodek telewizyjny niż przejmować od Braunera przestarzałe już hale zdjęciowe. Poradzono mu, by je zamienił na składy.

Twierdza Braunera wciąż jeszcze się broni. Widząc, że nie może liczyć na pomoc z Bonn, Brauner lokuje kapitały w produkcjach zagranicznych, a sam poczyna afiszować się jako producent filmów telewizyjnych. Wysuwa projekt stworzenia w ramach międzynarodowej współpracy wielkiej serii telewizyjnych filmów na temat „Gdyby Hitler zwyciężył" — o czym ostatnio wiele pisano w prasie. Projekt jest istotnie bardzo interesujący — niezależnie od tego, na co liczy przy jego realizacji sam Brauner. Ale jednocześnie projekt ten nie jest mile widziany w Bonn i nietrudno odgadnąć, jakie koła polityczne będą go zwalczać.

Chociaż Brauner jest dziś ostatnim filarem, który podpiera walący się gmach produkcji filmowej w NRF — na jego sprawie nie kończą się sygnały nadciągającej katastrofy. Upadek przeżywa także Berlinale — doroczny festiwal filmowy w zachodnim Berlinie. Po nagrodzeniu w roku ubiegłym Złotym Niedźwiedziem wątpliwego filmu tureckiego „Suche lato" — dotychczasowy system programowo-organizacyjny tej imprezy wbił sam sobie ostatni gwóźdź do trumny. Dziś już wszyscy zdają sobie sprawę, że festiwal służący mniej lub więcej zamaskowanym celom politycznym i rezygnujący z udziału kinematografii socjalistycznych, jest imprezą poronioną. Mają więc być przeprowadzone jakieś reformy, ale — jak słychać — tylko połowiczne.

Do alarmujących wypowiedzi na temat katastrofy zachodnioniemieckiego filmu przyłączył ostatnio swój głos znany pisarz H. H. Kirst, autor sfilmowanej swego czasu powieści „08/15". Z wypowiedzi tych wynika jasno kilka bezspornych wniosków. Przyczyną upadku zachodnioniemieckiego filmu jest:

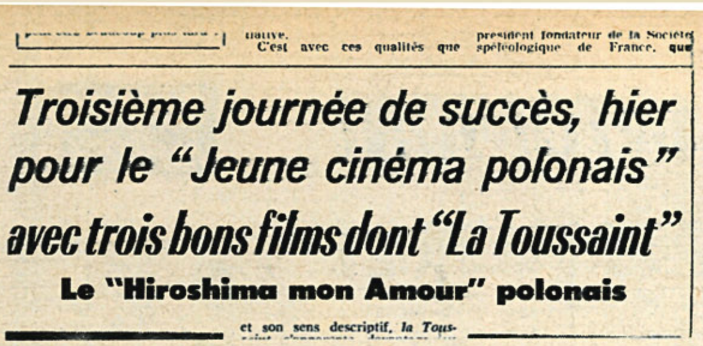
— brak pomocy ze strony państwa, które nie chce traktować kinematografii jako jednej z dziedzin narodowej kultury i spojrzeć na rodzimą sztukę filmową w sposób bezinteresowny, poparcie zaś uzależnia od przysług propagandowych;

— rezygnacja z realizacji ambitnych, problemowych, polemicznych filmów związanych z niemiecką rzeczywistością i poprzestawanie na komercyjnej produkcji, która — obliczona wyłącznie na rynek wewnętrzny — nie może stawić czoła ani konkurencji telewizji, ani importowanym filmom obcym;

— brak dopływu świeżych, utalentowanych sił realizatorskich, a tym samym rezygnacja z jakiegokolwiek twórczego fermentu w produkcji filmowej.

Tak więc klęska filmu w NRF, jednym z najbogatszych krajów świata, jest dziś odstraszającym przykładem dla tych wszystkich kinematografii, które nie zdają sobie jeszcze sprawy z przemian dokonujących się w świecie filmu.

A przemiany te wydają się być korzystne dla dalszego rozwoju sztuki filmowej. **J. Ł.**



tiative.
C'est avec ces qualités que

président fondateur de la Société spéléologique de France, que

Troisième journée de succès, hier pour le "Jeune cinéma polonais" avec trois bons films dont "La Toussaint"

Le "Hiroshima mon Amour" polonais

et son sens descriptif, *la Tous-*

Trzeci dzień sukcesu „młodego filmu polskiego", wczoraj wśród trzech dobrych filmów: „Zaduszki" — polska „Hiroszima, moja miłość"

FILM POLSKI NA LAZUROWYM WYBRZEŻU

JERZY ELJASIAK

Korespondencja własna z Nicei

● Wypełniona do ostatniego miejsca sala kina „Ritz" podczas wszystkich projekcji i dziesiątki zawiedzionych, dla których zabrakło zaproszeń.

● Rzeczowa, żywa, zajmująca dyskusja po każdym filmie, kontynuowana jeszcze na ulicy (a działo się to nieraz grubo po północy).

● Obszerne codzienne relacje w każdym z czterech miejscowych dzienników („Le Patriote", „Nice-Matin", „Le Provencal", „L'Espoir"); relacje bynajmniej nie kurtuazyjno-grzecznościowe, ale poważne omówienia — wysoko oceniające poziom poszczególnych pozycji i nie ukrywające podziwu i admiracji dla polskiej sztuki filmowej w ogóle.

● Wielogodzinna dysputa w ośrodku Uniwersytetu Śródziemnomorskiego, z udziałem ponad 100 osób (notabene w ub. r. na identyczne sympozjum poświęcone kinematografii włoskiej przyszło niewiele ponad 15 osób). A rzecz działa się w sobotę po południu, podczas wspaniałej, prawdziwie letniej pogody.

— Musi to być coś naprawdę frapującego, by skłonić Francuza pracującego ciężko przez cały tydzień do takiego wyrzeczenia — mówili gospodarze.

Oto niewątpliwe dowody olbrzymiego zainteresowania towarzyszącego przez cały czas „Dniom nowego filmu polskiego", które odbywały się na przełomie marca i kwietnia w Nicei. Bez żadnej przesady można mówić o pełnym sukcesie tej niezmiernie sympatycznej, a wielce pożytecznej dla propagandy naszego filmu imprezy.

„Dni" zorganizowane zostały (jako kolejna impreza z cyklu „Nowe tendencje w kinematografii światowej") z inicjatywy prężnego i ambitnego środowiska miejscowych klubów filmowych, a zwłaszcza Klubu im. Jeana Vigo, pod auspicjami władz municypalnych Nicei i pod honorowym protektoratem ambasadora PRL w Paryżu; reprezentował go — aktywnie uczestnicząc we wszystkich przedsięwzięciach — radca kulturalny Ambasady, Tadeusz Breza, cieszący się tu ogromną sympatią.

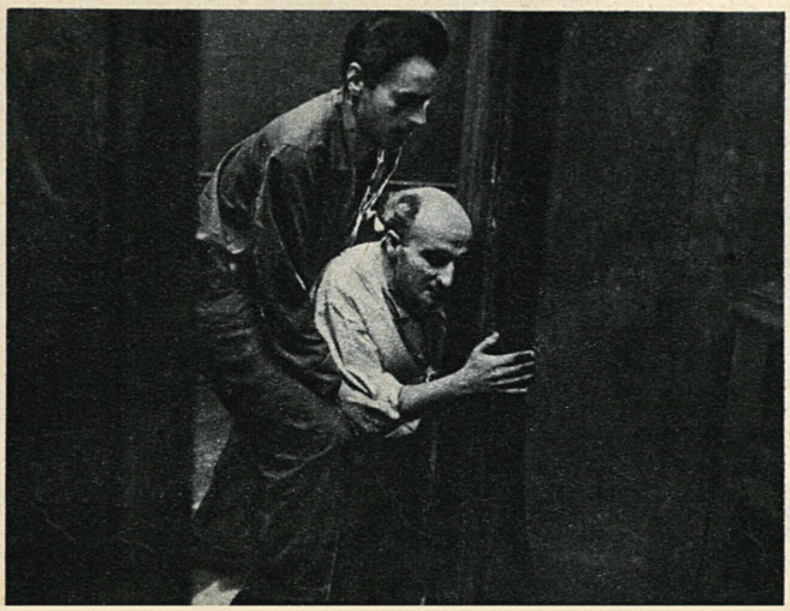
Pokazaliśmy siedem filmów fabularnych, zrealizowanych przeważnie przez reżyserów, których nazwiska nie są jeszcze we Francji popularne. Były to: „Rysopis" Skolimowskiego, „Rozwodów nie będzie" Stawińskiego, „Ubranie prawie nowe" Haupego, „Gangsterzy i filantropi" Hoffmana i Skórzewskiego, „Zaduszki" Konwickiego, „Jak być kochaną" Hasa i „Milczenie" Kutza.

A więc zestaw chyba dość szczęśliwie odzwierciedlający tendencje i poziom ambitniejszej części naszej aktualnej produkcji. Wszystkie bez wyjątku filmy przyjęte zostały znakomicie, nawet te, które w Polsce nie miały ani specjalnego szczęścia do krytyki, ani sukcesu u publiczności. A już wręcz entuzjastycznie oceniano „Zaduszki", „Milczenie" i „Rysopis". O tych filmach dyskutowano najdłużej i najgoręcej.

Sukces polskiej sztuki filmowej na Lazurowym Wybrzeżu można, oczywiście, tłumaczyć pewną egzotyką naszego filmu na terenie ciągle jeszcze słabo przez nas eksploatowanym oraz udziałem specyficznej, wdzięcznej publiczności, składającej się w znacznej mierze z członków klubów filmowych. Tym bardziej więc cenić należy sukcesy artystyczne i propagandowe takich imprez, na pewno torujących naszym filmom drogę do normalnej, komercjalnej penetracji rynku francuskiego. Wydaje się, że w kraju nie zawsze zdajemy sobie sprawę z sensu i pożytku takich imprez, nie uwieńczonych żadnymi wymiernymi efektami w postaci dewizowych wpływów czy festiwalowych nagród; imprez organizowanych spontanicznie, bezinteresownie — przez ludzi autentycznie rozmiłowanych w naszym filmie, ceniących go częstokroć znacznie wyżej niż my u siebie w domu. Takich ludzi podczas nicejskich „Dni" spotkałem wielu. Byli wśród nich: krytyk paryskiego czasopisma „Image et Son" — Philippe Haudiquet, mający w małym palcu wszystko, co dotyczy polskiej kinematografii; niestrudzony jej propagator, wiceprezes Klubu im. Jeana Vigo — Marcel Veran; działacz „Jeune Cinéma" — Jean Delmas i wielu innych. Im też w jakiejś części zawdzięczać należy sukces polskiego przeglądu. Wypada też na tym miejscu wyrazić słowa podzięki merostwu Nicei, zasłużonemu dla sprawy międzynarodowych kontaktów filmowych i finansującemu „Dni".

Dobrze wywiązał się ze swego zadania „Film Polski", który dostarczył starannie opracowane kopie w wersji francuskiej, sporo materiału informacyjnego i reklamowego. Polskie plakaty ginęły systematycznie ze stoisk, w rezultacie — resztę rozlosowano wśród uczestników finałowego spotkania. Jedynym cieniem imprezy było nieprzybycie pozostałych zaproszonych członków delegacji polskiej (między innymi — Tadeusza Konwickiego i Jerzego Stawińskiego), spowodowane przyczynami technicznymi (formalności paszportowe, trudności z uzyskaniem na czas wiz francuskich). Można też mieć pewne pretensje o niezbyt reprezentatywny zestaw filmów krótkometrażowych.

W sumie jednak — jest powód do satysfakcji.



Polska „Hiroszima, moja miłość"
„Zaduszki"

WCZESNY ANTONIONI

Zapiski krytyczne

Ludzie interesujący się Antonionim mieli ostatnio okazję przybliżyć sobie jego dzieło. W telewizji pokazano „Zaćmienie" i — po raz drugi — „Przygodę". Na Festiwalu Festiwali Filmowych szła „Czerwona pustynia". W „Kinematografie Narodów", w warszawskim Iluzjonie, zaprezentowano jeden z jego pierwszych filmów — „Zwyciężeni".

Film pochodzi z 1952 roku. Jest poświęcony sprawom młodzieży. Oparty został na prawdziwych wydarzeniach. Składa się z trzech nowel, których akcja rozgrywa się we Francji, Włoszech i Anglii. Grają w nich aktorzy danych krajów. Antonioni dba o realia. Bazin nazwał jego realizm „realizmem stylizowanym".

Francuska nowela zaczyna się jak utwór wielowątkowy. Odwiedzamy kilka domów, których młodociane latorośle wybierają się na wycieczkę za miasto. Jest lato. W miarę jak akcja rozwija się, rozszerza się plan. Młodzi spotykają się w kawiarnianym ogródku, jadą autobusem. Planują zbrodnię na swoim koledze (gra go młodziutki Jean-Pierre Mocky, dziś znany aktor i reżyser „nowej fali"). Chłopiec stworzył wokół siebie mit człowieka bogatego, z kieszeniami wypchanymi dolarami. Chcą go zabić, by zawładnąć pieniędzmi i uciec do Algierii.

Aleksander Jackiewicz

Jeszcze w autobusie tłoczno przed kamerą. Kadr jest komponowany w głąb. Widzimy całe wnętrze pojazdu, w nim nasze towarzystwo: twarze napięte, idzie na wpół niema gra wokół ofiary. A za oknami coraz rozleglejszy pejzaż. Następnie bohaterowie rozłażą się po pustkowiu, jak w „Przygodzie". To jest najlepsza partia noweli. Właściwie nic się nie dzieje. Młodzi spacerują, gonią się, flirtują. Napięcie jednak wciąż rośnie. W końcu strzał. Ofiara pada. Odbywa się to najprościej: jeszcze jeden fakt, jak tamte nieważne, poprzednie, jak zniknięcie Anny w „Przygodzie".

Podobnie zharmonizowana jest nowela włoska. Chociaż gwałtowniejsza w tonacji. Pozornie. Walka policji z bandą przemytników, do której należy chłopiec z mieszczańskiego domu. Podczas ucieczki zabija człowieka. Ucieka przez teren wielkiej budowy. Przestrzenie tym razem zamknięte wielkimi płaszczyznami ścian, zapór i rusztowań. Niefortunny skok chłopca powoduje wewnętrzne obrażenia. Chłopiec umiera przez wiele godzin, wlokąc się przez miasto, nie mając odwagi wrócić do domu, nie mogąc uciekać dalej. Jest to znów nieefektowne, przejmujące jak rzadko.

Najciekawiej wypadła nowela angielska. Antonioni stworzył tu znakomity typ mistyfikatora. Młody próżniak, nieudany poeta, morduje starą prostytutkę. Po czym dzwoni do brukowej gazety, że znalazł na wrzosowisku trupa. W gazecie ukazuje się jego „poetycka" relacja o odkryciu zwłok, opatrzona zdjęciem... autora. Później jednak zapada cisza: młodzieniec ma pozostać nadal szarym człowiekiem z prowincji. Wtedy decyduje się przyznać do zbrodni. Odbywa się rozprawa: przyszedł nareszcie jego wielki dzień. Po czym codzienność, niby oliwa, ostatecznie zatapia bohatera: ktoś rzuca, że zapadł wyrok śmierci; nawet Antonioni już się nim nie zajmuje.

Położył tu reżyser nacisk na kraj jałowy, jesienny, przypominający pejzaż „Krzyku". W tym świecie — chłopiec krzątający się wokół partackiej „wielkiej" zbrodni. Chciałoby się myśleć o Julianie Sorelu strzelającym do pani Rénal. Ale już nie te czasy.

Antonioni w „Zwyciężonych" jest prawie klasykiem. Czystość jego roboty, stylistyka czy — jak chce Bazin — stylizacja chwilami dusi tkankę życia. Z drugiej strony — fabuły są nazbyt wyraźne. Antonioni przypomina tu René Clémenta. Ale jest jeszcze owa monotonia. Jaki geniusz podpowiedział mu, żeby nią okrył swoje przyszłe dzieło, tą szarością, gęstością szarości, tym czego każdy artysta najwięcej się boi, i potraktował sztukę jako mozolne — gwiżdżące sobie na niecierpliwych — poznanie?

---

krótki metraż

WOJNA GUZIKÓW

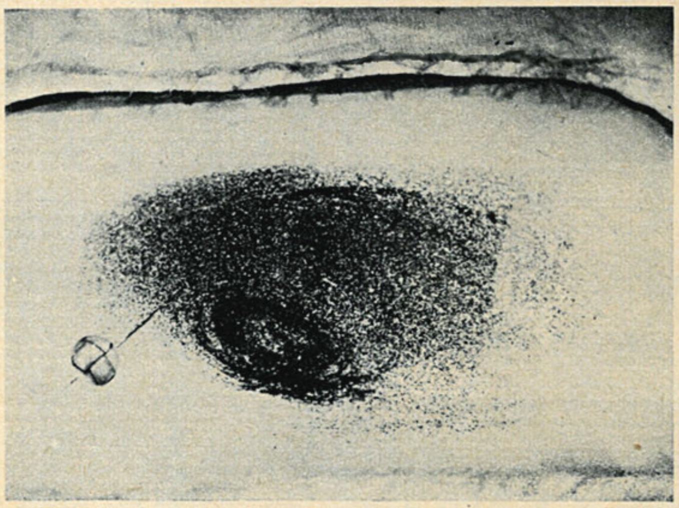
Nowy film Teresy Badzian „Guzik", zrealizowany techniką lalkową, został oparty na bardzo interesującym scenariuszu Emila Saskiego („Fotel") i Gizeli Jerominek. Fabułka jest prosta: pewien skórzany guzik namawia współtowarzyszy do zabawy. Zaczyna się niewinnie — od gry w klasy, beztroskiej bieganiny. Później jednak swawolny guzik poczyna sobie coraz śmielej, staje się bezczelny: organizuje chuligańskie wybryki wymierzone przeciw igłom i niciom. Zdenerwowane igły atakują guziki i przyszywają je do materiałów. Kiedy jednak zaradne guziki, pomagając sobie wzajemnie, potrafią uwolnić się z więzów nitek — guzik-chuligan pozostaje na placu boju samotny i unieruchomiony. Morał tej historyjki był więc prosty i zrozumiały nawet dla najmłodszych.

Tyle mówi o fabułce prospekt „Miniatur". W realizacji rzecz się trochę zatarła. Teresa Badzian potraktowała tekst scenariusza z dużą swobodą. Przede wszystkim dobór bohaterów: główny bohater-chuligan — zamiast odstraszać dzieci — jest niezmiernie sympatyczny. Na tle swych szablonowych i pospolitych kompanów (zwykłe guziki do płaszczy i koszul), wyróżnia się korzystnie — zarówno wyglądem zewnętrznym, temperamentem jak i pomysłowością. Młodociany widz sympatyzuje więc z „chuliganem". W dodatku cała pierwsza część filmu niepomiernie się rozrosła. Zabawy guzików obserwujemy w najbardziej wyszukanych pozach i ujęciach. Teresa Badzian, z kobiecym zamiłowaniem do haftowania i pracy szydełkowej, proponuje nam rozmaite wzory i układy guzików na tle kolorowych tkanin. Powstają samodzielne etiudy ruchowe, interesujące i pomysłowe, niewiele już mające wspólnego z tekstem scenariusza. Kiedy nadchodzi szybko rozegrany finał — nikt już nie pamięta, że chodziło o napiętnowanie chuliganów.

Czy jest to więc film przeznaczony dla dzieci? Na pewno nie. Nie robiłbym jednak reżyserce z tego powodu specjalnych zarzutów. Ciągle jeszcze mamy sporo filmów kukiełkowych pozbawionych inwencji, świeżości, śmiałych poszukiwań. Zresztą samą Teresę Badzian znaliśmy dotychczas jako realizatorkę filmów, w których bohaterami były tradycyjne kukiełki z rekwizytorni dziecięcych zabaw: misie, laleczki, zwierzątka. Nic więc dziwnego, że kiedy po raz pierwszy przyszło jej tworzyć nowych, nieszablonowych bohaterów — napotkała trudności i film nie wyszedł jej najlepiej. Myślę jednak, że droga obrana przez nią, przez studio „Miniatur" — przełamywania tradycyjnych szablonów filmu kukiełkowego, w którym lalki udają ludzi — zasługuje na sympatię.

Jask.

„Guzik" („Miniatury"), reż. Teresa Badzian



Guzik-chuligan

Nasi recenzenci pisali...

„AMERYKA OCZYMA FRANCUZA" — barwny, pełnometrażowy dokument. Realizował François Reichenbach:

Ma to być konstrukcja i uogólnienie, ale wynikające ze zgromadzonych szczegółów — znanych i ukrytych, marginalnych, banalnych nawet. W tym cały sens filmu.

●

„PINGWIN" — drugi autorski film Jerzego Stefana Stawińskiego:

Młodzieżowy światek i klasyczny wątek komediowy. Umiejętność obserwacji oraz dowcipnego, inteligentnego opowiadania.

●

„SALVATORE GIULIANO" — rekonstrukcja wydarzeń sycylijskich, związanych z osobą słynnego watażki. Realizował Francesco Rosi:

Mieszanki gatunkowe, których „Giuliano" jest reprezentantem, rodzą zwykle twory kalekie. Ale Rosi łamie reguły z rozmachem.

●

„OBOK PRAWDY" — debiut Janusza Weycherta:

Wiele interesujących sytuacji: migracja chłopska do miast, asymilacja nowego narybku, awans społeczny, psychiczne i obyczajowe antagonizmy. Ale nie wystarcza powołać się na autentyczne zdarzenia, aby uzyskać ich wiarygodność.

●

„JEST TAKI CHŁOPAK" (ZSRR) — reżyserował Wasilij Szukszin:

Ta początkowo beztroska komedia, kpiąca z kołchozowych pokazów mody, zamienia się w refleksyjną opowieść o subtelnych obserwacjach obyczajowych.

●

„PEŁNIA ŻYCIA" — film jednego z najwybitniejszych twórców japońskich — Susumu Hani:

Związek między indywidualnym losem a oddziaływającym nań światem zewnętrznym. Żadnych dramatów, spięć, gwałtowności.

●

„8 1/2" — wielki film Federico Felliniego:

Jedno z najdonioślejszych wydarzeń artystycznych ostatnich lat. Wstrząsająca podróż po nieznanych rejonach ludzkiej egzystencji.

●

„ŻYCIE RAZ JESZCZE" — film rozrachunkowy według scenariusza Romana Bratnego. Reżyserował Janusz Morgenstern:

Znacznie ciekawszy od niedawnego „Rachunku sumienia" Dziedziny. Reżyserowi udało się tu powołać do życia wiarygodne postacie. Happy-end nieumotywowany wprawdzie dramaturgicznie, ale umotywowany historycznie.

WIOSENNA MIŁOŚĆ JESIENNA MIŁOŚĆ

(Del Rosa... al Amarillo)

Scenariusz i reżyseria: **Manuel Summers**

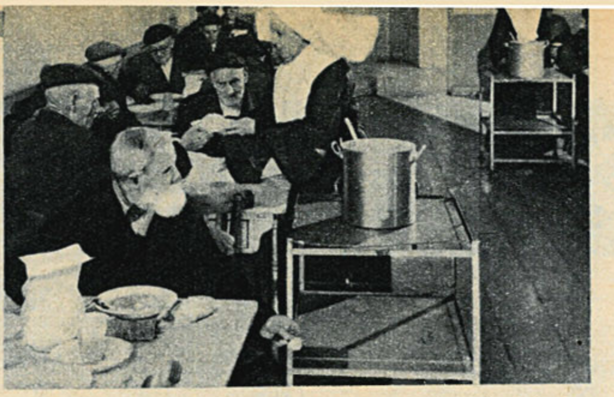
Zdjęcia: **Francisco Fraile**

Muzyka: **Antonio Perez Olea**

Wykonawcy: Margarita — **Cristina Galbo**, Guillermo — **Pedro D. del Corral**, Józefa — **Lina Onesti**, Valentino — **Jose V. Cerrudo**. W pozostałych rolach: **Pascual de Costafreda, Manuel Ayuso, Salvador Cortes, Celia Mendoza, Vincente Ilosa, Antonio Alfonso Vidal, Maria Hevia, Pilar Gomez Ferrer, Antonio D. Olano, Begona Carrera, Irene Carrera, Conchita R. del Valle, Patricio Graff, Antonio Perez Carrillo, Jose Luis Chidrilla, Teresita, Mari Loli Cobos, Javier Nunez, Julio Martin Perez, Valentin de Miguel, Juan Ramon de la Cuadra.**

Produkcja: Impala Film, Eco Film, Francisco Lata (Hiszpania) — 1963.

★



Liryczna komedia o miłości dwunastoletniego chłopca do jego rówieśniczki — i o uczuciu dwojga pensjonariuszy przytułku dla starców. Debiut młodego reżysera, zadziwiającego swą subtelnością i kulturą. Film został nagrodzony Srebrną Muszlą na festiwalu w San Sebastian — 1963.

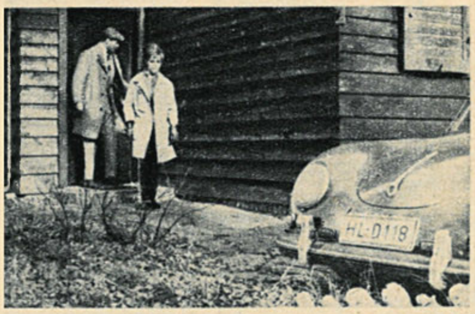
Dodatek: „Teściowa (Tchyné). Scenariusz: **H. Frankova i J. Mach.** Realizacja: **Jaroslav Mach.** Zdjęcia: **Josef Hanus.** Muzyka: **Step an Lucky.** Wykonawcy: Vecerova — **Jirina Sejbalova**, Vesela — **Olga Scheinpflugova**, Vlada — **Ivo Palec**, Vlasta — **Gabriela Vranova**, Vesely — **Josef Beyvl**, Kadlec — **Vladimir Mensik**, Kadlecova — **Marcela Martinkova**. Produkcja: Filmowe Studio Barrandov (Czechosłowacja) — 1963. Satyryczna opowieść o teściowej — drobnomieszczańskiej snobce.

●

UMARLI MILCZĄ

(I i II seria)

(Tote reden nicht)



Scenariusz: **Werner Toelecke i Gunther Kaltofen**

Reżyseria: **Helmut Kratzig**

Zdjęcia: **Lothar Gerber**

Muzyka: **Wolfgang Pietsch**

Wykonawcy: Jürgen Brandt — **Horst Schulze**, Lise Elmers — **Annekathrin Bürger**, Graumann — **Johannes Arpe**, Weber — **Werner Toelecke**, Schoppenhauer — **Hans Joachim Hanisch**, Wilhelmi — **Gerd Biewer**, Eberle — **Rudolf Ulrich**, Anita Kroll — **Erika Müller-Fürstenau**, dr Ziebell — **Ralph Boettner**, sędzia śledczy — **Max Bernhardt**, Rita — **Gisela Bestehorn.**

Reżyseria polskiej wersji językowej: **M. Bartoszek.**

Produkcja: DEFA dla Deutscher Fernsehfunk (NRD) — 1963.

★

Dramat sensacyjny wykorzystujący słynną aferę z lekiem „Contergan", powodującym urodziny kalekich dzieci. Demaskowanie hitlerowskiej przeszłości niektórych obywateli NRF, ale sporo naiwności w kreśleniu postaci bohaterów.

UWAGA! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego,

●

GEJSZA

(My Geisha)

Scenariusz: **Norman Krasna**

Reżyseria: **Jack Cardiff**

Zdjęcia: **Shurichiro Nakao i Stanley Sayer**

Muzyka: **Franz Waxman**

Kostiumy: **Edith Head**

Wykonawcy: Lucy Dell i Yoko Mori — **Shirley MacLaine**, Paul Farley, jej mąż — **Yves Montand**, Sam Lewis, producent filmowy — **Edward G. Robinson**, Bob Moore — **Bob Cummings**, Kazumi Ito — **Yoko Tani**, Kenichi Takata — **Tatsuo Saito**, Leonard Lews — **Alex Gerry**, Shig — **Nobuo Chiba**, Hisako Amatsu — **Ichiro Hayakawa**, George — **George Furness.**

Produkcja: Paramount, Sachiko Productions (USA — Japonia) — 1961.

★

Shirley MacLaine ucharakteryzowana na Japonkę. Operetkowy pomysł: znana gwiazda występuje w przebraniu gejszy, aby nie poznał jej własny mąż-reżyser i jeszcze raz zrobił z nią film. Sporo fałszywej japońszczyzny, nie najzabawniejsza intryga, a Shirley MacLaine w roli nie najbardziej odpowiadającej jej talentowi. Za to — barwa i szeroki ekran.

UWAGA! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

IDZIEMY DO KINA

KASIARZ

(The Cracksman)

Scenariusz: **Lew Schwarz i Charles Drake**

Reżyseria: **Peter Graham Scott**

Zdjęcia: **Harry Waxman**

Muzyka: **Ron Goodwin**

Wykonawcy: Ernest Wrigth — **Charlie Drake**, Szef — **George Sanders**, Grantley — **Dennis Price**, Muriel — **Nyree Dawn Porter**, Domino — **Eddie Byrne**, Feathers — **Finlay Currie**, Nosher — **Percy Herbert.**

Produkcja **W. A. Whitteker** — Associated British — Pathê (Wielka Brytania) — 1963.

Barwna, szerokoekranowa komedia sensacyjna. Niebanalny pomysł: uczciwy ślusarz przez sprytne machinacje pewnego oszusta staje się włamywaczem. W tytułowej roli — Charlie Drake, bardzo popularny w Anglii komik telewizyjny. Bardzo zabawne!

UWAGA! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego,

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6
b. dobry — 5
dobry — 4
dyskusyjny — 3
słaby — 2
zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	J. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	T. Kowalski	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
8½	6½	6	6	5	4	6	5	5½	6
Ameryka oczyma Francuza	4	5	4	3	4	5	4	4	5
Pingwin	4		4	3		4	4	4	4
The Beatles	5	4					4	4	2
Kapo	4	4	4		2		5		3
Obrońca z urzędu	4		4		3	4			
Aktorzy	2	4	4		4	4	4	3	4
Opowieść znad Donu	3		3				4	4	
Mafia nie przebacza	3	3	4	3		2			4
Jumbo	2	3				3		3	3
Czas miłości	2		3						
Miłość jednej nocy	2		3						

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Stanisław Janicki, Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Tadeusz Kowalski (redaktor graficzny), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera. **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Krakowskie Przedmieście 21/23. Telefony: redaktor naczelny — 268585. Centrala — 266251 i 267251. Sekretarz redakcji — w. 472, dział krajowy — w. 396, dział zagraniczny — w. 472, dział graficzny — w. 271.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Zjednoczone Zespoły Realizatorów Filmowych, M. Haykowki, R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Mosfilm (ZSRR), Wytwórnia Filmów Fabularnych w Barrandovie (Czechosłowacja), Defa-Film (NRD), Associated British Pathe, „Films and Filming" (Anglia), Unifrance Film (Francja), Impala Film Eco Film (Hiszpania), Achiko (Japonia), Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount Pictures (USA), Galatea (Włochy), archiwum.

FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe
ADMINISTRACJA: ul. Krakowskie Przedmieście 21/23, tel. 260209. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 45,50; półrocznie — 91.—; rocznie — 182.— zł. Przedpłaty na tę prenumeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto Nr 1-6-100024. Egzemplarze zdezaktualizowane można zamawiać w Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch" — Warszawa, ul. Srebrna 12.

Druk. Zakłady Drukarskie i Wklęsłodrukowe RSW „Prasa". Warszawa, Marszałkowska 3/5. Nakład 130 000. Numer oddano do druku 17.IV.1965 r. Zam. 559. E-14.

ZŁOTE KACZKI

Aleksander Ford odbiera nagrodę z rąk red. Bolesława Michałka

Operator Tadeusz Wieżan z Tadeuszem Łomnickim

W warszawskim Domu Dziennikarza odbyła się uroczystość wręczenia Złotych Kaczek – dorocznych nagród naszych Czytelników. Gościliśmy z tej okazji twórców i aktorów wyróżnionych filmów: „Pierwszego dnia wolności" i „Zanim opadną liście".

„Gwóźdź" programu — dzielenie tradycyjnej pieczonej kaczki (od lewej: Władysław Ślesicki, Bohdan Czeszko, Aleksander Ford, Ryszard Barycz, Tadeusz Łomnicki, Tadeusz Fijewski i Roman Kłosowski)

Tadeusz Fijewski pozuje naszemu fotoreporterowi

ZDJĘCIA
ROMAN
SUMIK